

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOSOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA ESTETIKY



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Základní charakteristiky fotografie v pojetí Rolanda Bartha

The Essential Characteristics of Photograph according to Roland Barthes

Autor práce: Veronika Vaculová

Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Praha 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Veronika Vaculová

Mé poděkování patří PhDr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D. především za jeho cenné poznámky a čas, který věnoval mé bakalářské práci i v období svého tvůrčího volna. Další poděkování patří mé rodině.

Anotace

Ve své bakalářské práci se budu zabývat základními charakteristikami fotografie v pojetí Rolanda Bartha, přičemž stěžejní důraz budu klást na ontologii fotografie jako takové. V první části se zaměřím na Barthovo rané pojetí fotografie, jak jej představuje ve svých dílech vydaných do roku 1979. V druhé části, v níž budu čerpat z Barthova textu „Světlá komora“, budu zkoumat co je fotografie ve své podstatě, jaké jsou její charakteristické rysy, jež ji odlišují od ostatních reprezentativních médií a jaké jsou dva nezbytné prvky fotografie. Dále se budu zabývat tím, jaký je vztah fotografie k jejímu referentu, vztah fotografie k životu, ke smrti a k času. Ve třetí části pak představím teoretické podloží Barthova uvažování o fotografii. Čtvrtá část práce je věnována kritické reflexi díla Rolanda Bartha. V závěru se pokusím o výčet základních charakteristik fotografie podle Rolanda Bartha.

Annotation

In my bachelor thesis I will be dealing with the basic characteristics of photograph within the conception of Roland Barthes, while putting a crucial emphasis on the ontology of photograph itself. In the first part I will focus on Barthes' early conception of photograph, which he introduces in his works published until 1979. In the second part I will be using Barthes' „Camera Lucida“ to explore what the photograph is essentially, what are its characteristic features by which it is differentiated from other representative media, and what are the two essential elements of photograph. I will be also dealing with the relation of photograph to its referent and the relation of photograph to time, life and death. In the third part I will introduce the basis of Barthes' theoretical approach to photograph. The fourth part of my thesis is concerned with the critical reflection on Roland Barthes' work. In conclusion I will essay a list of the basic characteristics of photograph according to Roland Barthes.

Obsah

| | |
|---|----|
| Úvod | 1 |
| I. Barthovo „rané“ pojetí fotografie | 2 |
| 1.1 Mytologie | 2 |
| 1.2 Fotografická zpráva | 4 |
| 1.3 Rétorika obrazu | 7 |
| 1.4 Třetí smysl | 9 |
| II. Světlá komora | 12 |
| 2.1 Vztah fotografie a malířství | 13 |
| 2.2 Vztah fotografie a divadla | 13 |
| 2.3 Vztah fotografie a filmu | 14 |
| 2.4 Vztah fotografie k jejímu referentu | 15 |
| 2.5 Vztah fotografie k času | 18 |
| 2.6 Vztah fotografie k životu a smrti | 19 |
| 2.7 Ontologie fotografie | 21 |
| III. Teoretické podloží Barthova uvažování o fotografii | 22 |
| IV. Kritická reflexe díla Rolanda Bartha | 28 |
| V. Závěr | 34 |
| Použitá literatura | 36 |

Úvod

V dnešní době jsme ze všech stran obklopeni moderními technologiemi, které umožňují věrně zachycovat okamžiky „tady a teď“, měnit vzezření fotografie dle naší libosti a sdílet naše soukromé zážitky na sociálních sítích. Stejně popularity se fotografie těší i v současném moderním umění – v galeriích k nám promlouvají fotografie zachycující banální okamžiky lidského života, spontánně vytvořené fotografie bez nejmenších zásahů fotografů vyznačující se hravostí a lehkovážností, fotografie plné metafor, fotografie snažící se překročit formální umělecké a žurnalistické konvence. Všudypřítomnost fotografie a variabilita jejího referentu je tedy zřejmá.

Odhlédneme-li však od této mnohosti, co nám z fotografie zbyde? Jak můžeme toto jedinečné médium charakterizovat? Jak vystihnout jeho podstatu a způsob existence?

Tato práce usiluje o nastínění základních charakteristik fotografie a tudíž o zodpovězení výše položených otázek s primárním ohledem na pojetí fotografie Rolanda Bartha. V první části se práce zaměřuje na Barthovo „rané“ pojetí fotografie, s nímž se můžeme setkat v dílech *Mytologie*, „Fotografická zpráva“, „Rétorika obrazu“ a „Třetí smysl“. Práce poukazuje na to, že ačkoliv se tato díla liší co do zkoumaného předmětu, jejich společným jmenovatelem je sémiotické východisko a zároveň jakási až analytická metoda zkoumání a také na to, že přestože v těchto dílech neshledáváme uvažování o fotografii jako primární, můžeme zde najít počátky toho, co Barthes později rozvinul ve *Světlé komoře*. Druhá, obšírnější část této práce je věnována dílu „Světlá komora“, především s poukazem na specifičnost fotografického média ve vztahu k divadlu, filmu a malířství, na vztah fotografie k jejímu referentu, dále k životu a smrti a v neposlední řadě také na vztah k času. Z těchto jednotlivých tematických okruhů by měly vyvstávat základní kameny existence fotografie jako fenoménu. Právě v této části práce, pojednávající o ontologii fotografie, můžeme sledovat změnu, kterou prošlo Barthovo uvažování o fotografii od dob vydání „*Mytologií*“ až po rok 1980, v němž byla vydána „*Světlá komora*“. Dalším samostatným tematickým okruhem je představení teoretického podloží Barthova uvažování o fotografii, přičemž práce se soustředí na základní myšlenky fenomenologie, úvahy Denise Diderota o divadle a malbě a také teze proponované ve dvou literárních dílech Sergeje Michajloviče Ejzenštejna jakožto na zdroje, z nichž Roland Barthes vycházel. Předmětem poslední části práce je kritická reflexe Barthova chápání fotografie a následná diskuze, která se rozpoutala na základě vydání *Světlé komory* v roce 1980.

Velká část mé bakalářské práce se věnuje představení Barthových děl relevantních pro dané téma. Tento krok je nezbytný vzhledem ke snaze práce rekonstruovat ontologické charakteristiky fotografie, které vyvstávají na pozadí jednotlivých tematických okruhů mé práce, a které budou představeny v závěru práce.

I. Barthovo „rané“ pojetí fotografie

1.1 Mytologie

Kniha Rolanda Bartha *Mytologie*¹ byla vydána v roce 1957 a představuje přechod od fenomenologického a existencialistického přístupu ke světu ke strukturální a synchronní analýze jako adekvátnějším a věrohodnějším způsobům zkoumání skutečnosti, především pak dějinných a soudobých fenoménů.

Barthes se v první části věnuje sémiotickému rozboru jednotlivých kulturních jevů, vyskytujících se na přelomu první a druhé poloviny 20. století a chápe je jako mýty, které nám společnost předkládá ke konzumaci. V druhé části Barthes zasazuje tyto mýty, potažmo kulturní jevy, do teoretického rámce mýtu jakožto sekundárního sémiologického systému, promluvy vyvolené dějinami, kterou je potřeba dešifrovat.

V *Mytologiích* najdeme jen dvě kapitoly, v nichž se Barthes zaobírá, ať už explicitně či implicitně, fotografií. V kapitole „Foto – šoky“² reflektuje výstavu fotografií v pařížské galerii d’Orsay, která představila sérii „šokujících“ fotografií. Barthes poukazuje na fakt, že tyto fotografie na nás nepůsobí tak jak by měly, nejsme jimi šokováni a to kvůli fotografovi, který jednotlivé fotografie zachytil. Učinil tak s přílišnou strojeností a explicitností, aniž by nám nechal prostor pro vlastní úsudek či vlastní způsob vnímání těchto objektů. Většina vystavených fotografií postrádá, podle Bartha, kontrastní prvky, jimž se bude později věnovat ve Světlé komoře. Právě tyto kontrastní prvky zajišťují fotografii jakousi nedoslovnost a nečitelnost, která uvádí recipienta do vizuálního údivu a znepokojuje ho³. Malířství se vyznačovalo znakem nestability, numen, který dokáže zdůraznit neuchopitelný a nejednoznačný prvek daného výjevu. Naproti tomu fotografie, které vzbuzují naši pozornost, působí na první pohled cize a možná až poklidně, jsou zbaveny tohoto znaku nestability a referent dané fotografie je vyobrazen ve své přirozenosti, nestrojenosti, autentičnosti.

¹ Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

² Tamtéž, s. 74 – 76.

³ Srov. Tamtéž, s. 75.

V takovýchto fotografiích objevíme při bližším zkoumání znepokojivý prvek, který nás stále nutí přemýšlet. Barthes shledává jako jediné zajímavé fotografie celé výstavy novinové snímky, v nichž znepokojivý prvek vyvstává ve své doslovnosti a přímo odhaluje svou tupou povahu. Tuto tupou povahu, tupý smysl, Barthes později blíže rozvíjí v útlém pojednání „Třetí smysl“⁴. Barthes dochází k závěru, že fotografie, které nás mají šokovat, na nás nemají žádný účinek, protože jejich fotograf nás záměrně vystavil diskursu hrůzy, nikoliv hrůze samotné⁵.

Druhá kapitola vztahující se k fotografii se jmenuje „Volební fotogeničnost“⁶ a Barthes se v ní zabývá portrétem poslance připojeným k volebnímu programu. Takto použitý portrét ustavuje jakousi vazbu mezi poslancem a potencionálním, portrét recipujícím voličem, přičemž v onom portrétu se zrcadlí celý způsob bytí a pohnutky daného poslance, nikoliv jeho program⁷. Díky tomu, že je fotografie jako taková plná znaků, už například způsob a úhel, z něhož je poslanec vyfocen, nám může říct mnohé o jeho osobnosti a sociálním zázemí. Přesto Barthes takovouto fotografii definuje jako řečovou elipsu, která na jedné straně slouží politickým zájmům a na druhé straně představuje poslance prostřednictvím jeho společenského statusu a morálních zásad jako člověka apolitického.⁸ Volební fotografie je zrcadlem voliče samotného, který v ní vidí něco důvěrně známého – vidí v ní projasněnou, zvětšenou, často i zdokonalenou podobiznu sebe sama. Volič se tak na jedné straně stává hrdinou, na druhé straně je identifikací se s volební fotografií nucen zvolit sám sebe a tak převést své pravomoci na vlastní „rasu“⁹. Barthes tedy chápe volební fotografii jako vydírání, založené na morálních hodnotách, které jsou na fotografii zdůrazněny, zachyceny, klamně představeny: vlast, armáda, rodina, čest a statečnost.

⁴ Barthes, Roland. Třetí smysl: poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna. In: *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 61 – 76.

⁵ Srov. Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004, s. 76.

⁶ Tamtéž, s. 87 – 89.

⁷ Srov. Tamtéž, s. 88.

⁸ Srov. Tamtéž, s. 87.

⁹ Srov. Tamtéž, s. 88.

1.2 Fotografická zpráva

Text „Fotografická zpráva“¹⁰, v originále „Le message photographique“ byl vydán v roce 1961, tedy čtyři roky od uveřejnění *Mytologií*. Barthes v něm analyzuje strukturu fotografie, definuje fotografii jako sdělení bez kódu a poté uvažuje o interakcích vizuální struktury (fotografie) a lingvistické struktury (textu). Nejzřetelnější jsou tyto interakce v novinové fotografii, která se tak stává předmětem jeho zkoumání.

Barthes se nejdříve zabývá samotným sdělením fotografie, které je tvořeno zaměstnanci dané redakce (zdrojem), dále samotnými novinami, jejich názvem (způsobem sdělení) a společnostmi, která dané noviny čte (bodem recepcí)¹¹. Autor poukazuje na to, že zdroj vydání a bod recepcí jsou předmětem sociologického zkoumání, naproti tomu ale způsob sdělení není tak lehký analyzovatelný, protože smysl fotografie se může měnit napříč různými deníky a jejich odlišnými úhly pohledu. Dále představuje fotografii jako autonomní strukturu, jejímiž substancemi jsou hranice, plochy a stíny¹². Ačkoliv je tato struktura autonomní, v případě novinové fotografie komunikuje s jazykovou strukturou, tedy s textem. Nikdy nedojde k homogenizaci těchto struktur, ale přesto se různou měrou doplňují, čímž zajišťují úplnost informace¹³.

V kapitole „Fotografický paradox“ autor charakterizuje fotografii jako dokonalý analogon skutečnosti, který je redukcí referentu na obraz (dochází k redukci proporcí, perspektivy, barev)¹⁴. Paradox fotografie spočívá v tom, že na jedné straně je fotografie sdělením bez kódu, kdy denotované sdělení vyčerpává existenci fotografie jako takové, vyplňuje její podstatu a nenechává místo pro rozvoj konotovaného sdělení a způsobuje nepopsatelnost fotografie. Na druhé straně je fotografie kódovaným sdělením, v němž faktory konotace jsou odborné, estetické nebo ideologické normy, podle nichž byla daná fotografie vytvořena, upravena a vybrána. Paradoxem fotografie je tedy koexistence těchto dvou sdělení a skutečnost, že fotografie je zároveň přirozená a kulturní¹⁵. Tento paradox je viditelný ve snaze fotografie napodobit skutečnost objektivně či neutrálně, aniž by jí přisuzovala jakékoliv hodnoty. Barthes poukazuje na to, že konotované sdělení zahrnuje rovinu výrazu a rovinu

¹⁰ Barthes, Roland. *The Photographic Message*, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977, s. 15 – 31.

¹¹ Srov. Tamtéž, s. 15.

¹² Tamtéž, s. 16.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Tamtéž, s. 17.

¹⁵ Srov. Tamtéž, s. 20.

obsahu a tudíž si vynucuje skutečné dešifrování. Proto rozlišuje šest různých postupů, jimiž lze konotace dosáhnout a doprovází je konkrétními fotografiemi, které slouží jako příklady daných postupů konotace. U první trojice (klamné efekty-triky, póza, objekty) je konotace dosaženo pozměněním skutečnosti, pozměněním denotovaného sdělení. U druhé trojice je konotace tvořena fotogenií, estetismem a kompozicí, tedy technickými prostředky. Klamné efekty, triky, zasahují do roviny denotace naprosto bez varování a označují za denotované sdělení takovou skutečnost, která může být jen stěží konotována. Díky takovému technickému zpracování fotografie předstírá objektivní masku denotace¹⁶. Póza naproti tomu připravuje čtení označovaných konotací a odvozuje své účinky z fotografie jako analogonu skutečnosti. Čtenář tak přijímá jakou jednoduchou denotaci to, co je ve skutečnosti zároveň denotované a konotované. Umístění samotných objektů je dalším způsobem, jak lze určitou skutečnost konotovat, protože například různý úhel, z něhož je kandidátův obličej vyfocen, má různé významy. Dalším příkladem, jakým může fotografie konotovat skutečnost je tedy způsob, jakým jsou objekty záměrně uspořádány, nebo způsoby jakými je fotografie graficky upravena a důvod proč byla vybrána zrovna tato a ne jiná. Máme zde tedy nesouvislá označující, která odkazují ke známým označovaným a právě z těchto označujících prvků, které jsou zachyceny jakoby spontánně a bezprostředně, vystupuje konotace.

Do další trojice postupů konotace patří fotogenie, estetismus a kompozice. Fotogenie je metoda, pomocí které je konotované sdělení, obraz sám ozdoben, popřípadě zdokonalen různými metodami nasvícení, expozicí a polygrafií. Každá z těchto metod musí mít a má odpovídající označované konotace. Tyto konotace musí být dostatečně ustálené, aby se dané metody začlenily do celku technických efektů. Příkladem technických efektů může být rozmazání pohybu či rozostření.¹⁷ Další způsob konotace, estetismus, vysvětluje Barthes na příkladu fotografie od Henriho Cartier-Bressona, která ač byla zrekonstruována jako raná malba, není malbou. Cartier-Bresson fotografoval subjekty bez jejich vědomí. Přelepoval si objektiv černou páskou, aby si nikdo nevšiml, že fotografuje. Odmítal používat filtry, protože věřil, že obraz se tvoří uvnitř fotoaparátu. Podle Bartha není fotografie, na níž je zachyceno svaté přijímání kardinála Pacceliho věřícími v Lusieux, zrekonstruovaná jako malba. Jak píše Barthes: „Výsledná fotografie nicméně není žádným obrazem: na jednu stranu je její projev estetismu odkazem (ke své škodě) k samotné ideje malířství, což zcela odporuje opravdové

¹⁶ Srov. Barthes, Roland. *The Photographic Message*, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977, s. 21.

¹⁷ Srov. Tamtéž, s. 23.

malbě; zatímco na druhé straně její kompozice značí jistou extatickou spiritualitu vycházející z objektivního výjevu.¹⁸ Právě označování této spirituality by, podle Bartha, mohlo být rozdílem mezi fotografií a malbou. Jednotlivé prvky fotografie odkazují ke spiritualitě jako ke způsobu bytí, ke skutečnosti. Naproti tomu jednotky malby mohou být sice kódované a čitelné (např. rétorické figury, dobové symboly), ale jakožto označující jednotky nejsou schopny odkazovat ke spiritualitě¹⁹. Syntax je další způsob konotace. Pokud vytvoříme řadu z několika fotografií, konotace už nenajdeme na úrovni jednotlivého snímku, ale na úrovni zřetězení snímků²⁰.

V další kapitole „Text a obraz“²¹ zkoumá Barthes vztah fotografické a jazykové struktury. Zdůrazňuje, že tento vztah se z historického hlediska změnil – dříve to byl obraz, novinová fotografie, která objasňovala a obohacovala text. Naproti tomu v současné době text zatěžuje obraz kulturou, etikou a představivostí²². Funkcí fotografického obrazu v současnosti je zachycení skutečnosti. Nicméně nám tento obraz neříká nic víc než to, co nám dává vidět a z toho důvodu hledáme vodítka v textu. Tyto dvě struktury (grafická a ikonická) nejsou redukovatelné jedna na druhou, ale jak už bylo řečeno, komunikují spolu a jsou schopny různých stupňů splynutí. Při pohybu z grafické struktury do ikonické jsou rozvíjeny sekundární označované, tedy konotace, které vztah mezi dvěma strukturami konkretizují a poskytují mu potřebné napětí. Barthes načrtává několik možných způsobů, jakými text vytváří konotace – buď rozšiřuje soubor konotací již daných ve fotografii, nebo vytváří zcela nové označované a jindy může text popírat obraz nebo vytvářet náhradní konotace²³.

V poslední kapitole zdůrazňuje Barthes svůj poznatek, který jsme mohli číst mezi řádky od kapitoly „Postupy konotace“: spojení mezi označujícím a označovaným je čistě historické a proto i kód konotace je historický neboli kulturní²⁴. Znaky tohoto kódu jsou gesta, postoje, výrazy, barvy nebo efekty – ty jsou obdařené společností ustálenými významy. Každý člověk se těmito znakům a jejich významům v průběhu svého života učí. Význam se tak podle autora rozvíjí jen díky dané společnosti a historii a je tak důležitým dialektickým pohybem, který řeší rozpor mezi člověkem kulturním a člověkem přirozeným. Čtení

¹⁸ Barthes, Roland. *The Photographic Message*, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press, 1977, s. 24. Vlastní překlad.

¹⁹ Srov. Tamtéž, s. 24.

²⁰ Srov. Tamtéž.

²¹ Tamtéž, s. 25.

²² Srov. Tamtéž.

²³ Srov. Tamtéž, s. 26.

²⁴ Srov. Tamtéž, s. 27.

fotografie je tak vždy historické, závisí na vědomostech čtenáře, protože, stejně jako u jazyka, je kód fotografické konotace jasný jen potud, pokud má člověk osvojené dané znaky. V kapitole „Photographic insignificance“ Barthes vymezuje několik druhů konotací, s nimiž se můžeme setkat při percepci fotografie. Při perceptivní konotaci je snímek vnímán jako verbalizovaný a tudíž uchopený naším vnitřním metajazykem, přičemž se zdá, že takový obraz není denotovanou skutečností, ale je zapuštěný do své sociální existence. Při kognitivní konotaci jsou označující rozpoznány a lokalizovány v určitých částech analogonu, tudíž je konotace výsledkem naší znalosti světa²⁵. Ideologické nebo etické konotace jsou podle Bartha problematické, protože jsou do našeho čtení snímku vpravovány textem. Fotografie jakožto denotace skutečnosti není schopná měnit naše politické názory. Text ale ano²⁶.

V závěru autor promýšlí funkci fotografické konotace ve společnosti. Konotace má podle Bartha za úkol včlenit člověka do společnosti, znovu ho ujistit o jeho schopnosti správného úsudku a jistým způsobem ho i uklidnit. Útočištěm kódu je vždy možnost člověka potvrdit sám sebe, prověřit sebe samého a proto je každý kód arbitrární a racionální.

1.3 Rétorika obrazu

Pojednání nazvané „Rétorika obrazu“²⁷ vyšlo v roce 1964 a je rozšířením Barthových úvah o denotaci a konotaci novinové fotografie na reklamní fotografii. Autor si v textu klade otázku, zda je analogická reprezentace skutečnosti schopna vytvářet systém znaků, zda má obraz lingvistickou povahu a jak se dostává smysl do obrazu. Barthovým primárním zájmem tedy není ontologie fotografie, nýbrž sémiologie obrazů, přesto i v tomto textu, stejně jako v *Mytologiích*²⁸ a „Fotografické zprávě“²⁹, můžeme nalézt poznámky o charakteristických rysech fotografie, které detailněji rozebírá ve „Světélle komoře“³⁰.

Autor v tomto pojednání zkoumá reklamní fotografii italské značky těstovin a analyzuje tři sdělení, která může obraz obsahovat: lingvistické sdělení, kódované ikonické sdělení a nekódované ikonické sdělení. Lingvistickým sdělením se myslí jazyková substance,

²⁵ Srov. Barthes, Roland. *The Photographic Message*, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977, s. 28.

²⁶ Srov. Tamtéž, s. 30.

²⁷ Barthes, Roland. *Rétorika obrazu*, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004.

²⁸ Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

²⁹ Barthes, Roland. *The Photographic Message*, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977, s. 15 – 31.

³⁰ Barthes, Roland. *Světělá komora: Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa, 1994.

kteřá sestává z textu a etikety na obraze. Kódované ikonické sdělení je kulturním sdělením, konotovaným sdělením, kdy označující na reklamním obraze odkazují k různým označovaným – implicitně se zde opět setkáváme s představou historického kódu konotace. Nekódované ikonické sdělení je doslovným sdělením, v němž je obraz oproštěný od všeho vědění a znak není kódovaný. V takovémto sdělení jsou označovanými reálné objekty, zatímco označujícími jsou různá vyobrazení těchto předmětů na fotografii.

Pro mou bakalářskou práci je relevantní především fakt, jak v tomto textu Barthes nahlíží na denotovaný obraz, tedy na doslovné sdělení bez kódu, které je oproštěno od všech znaků konotace. Fotografie, jakožto denotované sdělení bez kódu a analogon skutečnosti stojí v protikladu ke kresbě, jež je konotovaným, kódovaným sdělením. Zatímco fotografie nemůže transformovat svůj referent a zasahovat do jeho nitra, kresba může. „Jinak řečeno denotace kresby není tak čistá jako denotace fotografická...“³¹ I zde se setkáváme, stejně jako v textu „Fotografická zpráva“³², s myšlenkou mýtu fotografické přirozenosti. Toto přirozené fungování fotografie je zapříčiněno indexikální vazbou, díky níž nevidíme objekt znázorněný na fotografii jako plochý, umrtvený objekt, ale vnímáme ho jako reálný objekt³³. Fotografický snímek je podle Bartha reálnou irealitou³⁴. Irealitou je proto, že to, co zde bylo, už zde není – fotografie není přítomností. Zakládá vědomí, že „toto zde bylo“. Je tedy spolehlivým svědectvím minulosti. Ustavuje nový vztah k realitě, má silnou denotační vazbu ke světu, schopnost přenášet doslovnou informaci a tudíž tendenci naturalizovat konotace, které recipienti vnímají jako přirozené. Důležitá je i druhá složka sdělení, tedy kódované ikonické sdělení, konotovaný obraz, který se skládá z mnoha diskontinuitních znaků, k jejichž četbě musí být recipient vybaven jistými kulturními znalostmi. Barthes poukazuje na to, že všechny zásahy člověka do fotografie (zarámování, vzdálenost, osvětlení at.) náleží do roviny konotace³⁵. V tomto sdělení jasná označující odkazují k ideji, která je mlhovitá (touto idejí v případě reklamní fotografie italských těstovin je italskost) a proto existují u různých recipientů odlišná čtení a různé interpretace tohoto sdělení. Barthes toto sdělení nazývá

³¹ Barthes, Roland. *Rétorika obrazu*, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004, s. 57.

³² Barthes, Roland. *The Photographic Message*, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977, s. 15 – 31.

³³ Barthes, Roland. *Rétorika obrazu*, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004, s. 57.

³⁴ Reálná irealita je pojem Jeana Paula Sartra. Více v kapitole 3 (pozn.autora).

³⁵ Barthes, Roland. *Rétorika obrazu*, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004, s. 57.

rétorikou obrazu, protože konotující signifikáty tvoří ideologický systém, kterému odpovídá rétorický systém. Ideologii autor chápe jako oblast signifikátů konotace, která je společná pro určitou skupinu lidí či společnost³⁶. Tento soubor společných signifikátů chápe autor jako rétoriku, označující stranu ideologie a utřídění konotátorů. Tyto konotátory podle Bartha nevyplňují celý obraz, vždy zde zůstává místo pro denotaci a jsou zasazeny do syntagmatu denotace. To je také důvod, proč konotace vnímáme jako přirozené.

1.4 Třetí smysl: poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna

V nepříliš obsáhlém článku „Třetí smysl“³⁷ rozlišuje Roland Barthes tři úrovně smyslu, které můžeme rozpoznat v uměleckém díle a jako ilustrační příklad slouží Barthovi jednotlivé scény z filmu od Sergeje Ejzenštejna *Ivan Hrozný*. Barthes tak rozšiřuje své sémiotické zkoumání na filmový snímek, primárním tématem je pro něj vztah signifikantu a signifikátu.

Na začátku textu Barthes rozlišuje úroveň komunikace, jakožto primární smysl, který se nám dává skrze informace a poznání, jichž nabýváme prostřednictvím kostýmů, výpravy, vztahů postav a jejich zařazení do příběhu. Úroveň signifikace, druhý smysl, je rozčleněn na čtyři vrstvy: na referenční symbolismus (odkazuje k filmovému rituálu, ve filmu „*Ivan Hrozný*“ odkazuje k rituálu křtu), diegetický symbolismus (symbolismus vycházející z fikčního světa příběhu a postav; je spojený s tématem, které je pro daný film signifikantní: v „*Ivanovi Hrozném*“ je to téma zlata a bohatství), autorský symbolismus (je spjat s významem, který je připisován danému tématu v celém autorově díle; ve snímku „*Ivan Hrozný*“ je zlato zachyceno do sítě přesunů a substitucí) a historický symbolismus (zlato uvedeno do scénografie). Tento druhý smysl Barthes nazývá vstřícným smyslem, protože jde člověku vstříc, hledá si ho a představuje se mu ve své srozumitelnosti a zřetelnosti. Uchopení tohoto smyslu je podle Bartha zcela intencionální. To znamená, že uchopení smyslu se odvíjí od našeho zaměření se na samotné vědomí a na způsob, jakým se ve vědomí setkáváme s oním smyslem. Poslední úroveň smyslu je úroveň signifikance, která se nevztahuje k významu samotnému, ale k signifikantu, tedy k označujícímu. Tento třetí smysl je pro nás jen těžko uchopitelný, protože je označujícím bez označovaného. Dodává označovanému jakousi

³⁶ Srov. Barthes, Roland. *Rétorika obrazu*, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004, s. 60.

³⁷ Barthes, Roland. *Třetí smysl: poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna*. In: *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 61 – 76.

neurčitost a často se váže na detail, který nic nevypovídá³⁸. Tupý smysl tedy neobohacuje úroveň komunikace, ani úroveň signifikace. Přesto je vázaný na detail, který upoutá divákovu pozornost a zároveň je vnímám jako něco navíc. Přitahuje diváka svou nesdílností či lhostejností, ale také tím, že „označuje něco dojímavého, citlivého: jeho prvotní říší je emoce.“³⁹ Třetí smysl se tedy vyjevuje skrze emoci a díky ní posouvá naši četbu. Otupuje příliš jasný a pojmenovatelný druhý smysl a je dodatkem, který v Eizenštejnově díle bude vždy bez ohledu na morální nebo estetické kategorie. Barthes tvrdí, že třetí smysl působí, jakoby se roztahoval vně kultury, vědění a informace a přesto nám s výsměchem unikal. Je to zneklidňující a nic nevypovídající rys.

V další části autor analyzuje filmovou tvorbu Sergeje Ejzenštejna a zaměřuje se především na její sémantičnost. Barthes tvrdí, že ačkoliv Ejzenštejnovu umění recipientům vtulou a vnucuje smysl a jeho umění tedy není polysémantické, v některých pasážích dosahuje Ejzenštejn polysématičnosti přidáním estetické hodnoty, jež je zdůrazněním vstřícného smyslu. Barthes mluví o přestrojení herce jako o signifikantu. V případě hlavní postavy, tedy Ivana Hrozného, je divák schopen odhalit jeho bradku jako falešnou. Divák tak ví o dvojitě přestrojení herce – jednou je carem a podruhé není carem, ale jinou postavou příběhu. Přesto jedno přestrojení neničí druhé. Obě tato označující jsou v souladu s obsahem sdělení, se signifikátem.⁴⁰ Poté text okrajově pojednává o vztahu tupého smyslu a jazyka, především je zdůrazněna nevyjádřitelnost tupého smyslu v jazyce. Díky tomu, že nejsme schopni tupý smysl beze zbytku popsat, naše četba tak zůstává mezi jeho definicí a odhadem. Třetí smysl nás sice na jedné straně znepokojuje, na druhé straně však usměrňuje metajazyk, tedy kritiku. Díky tomu, že je lhostejný k významu příběhu a k normám, oddaluje referens a působí proti povaze příběhu. Tím se ale signifikant třetího smyslu nevyprazdňuje, stále nás znepokojuje a zabraňuje nám dospět k označovanému, které bychom mohli vyjádřit jednoduchým popisem. Zároveň podvrací fungování vstřícného smyslu tím, že zdůrazňuje formu, v jaké se z příběhu vynořují informace. Tupý smysl není přítomný ve všech scénách či dílech, najdeme ho jen u některých autorů. Může se totiž pohybovat jen tak, že se objevuje nebo mizí, čímž na jedné straně podrývá podstatu postavy nebo příběhu, na druhé straně v Ejzenštejnově díle slouží jako prvek, který přitahuje pozornost společnosti, díky čemuž je příběh společností slyšet.

³⁸ Srov. Barthes, Roland. Třetí smysl: poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna. In: *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 63.

³⁹ Tamtéž, s. 68.

⁴⁰ Srov. Tamtéž, s. 74.

V závěru textu Barthes charakterizuje třetí smysl jako přechod od řeči k signifikaci a také jako to, co dělá film filmovým. Fotogram jakožto zachycení filmových prvků na fotografii poukazuje, ve své podstatě, k esenciálním vlastnostem filmu. Charakteristickými vlastnostmi filmu je časovost, možnost konfigurace a především fikční charakter. Bez těchto vlastností a bez fotogramu jakožto zdůraznění oněch vlastností by byl film jen diskursem⁴¹.

Je tedy zřejmé, že Barthovo rané pojetí fotografie se ustavovalo minimálně již od roku 1957, kdy byly vydány *Mytologie*⁴². Právě v *Mytologiích* Barthes mluví o nutnosti přítomnosti kontrastních prvků. Ačkoliv tyto prvky nejmenuje, víme, že si připravuje teoretickou půdu pro vývoj teorie studia a puncta, kterou nacházíme plně rozvinutou ve „Světlé komoře“.

Ve „Fotografické zprávě“⁴³ Barthes definuje fotografii jako dokonalý analogon skutečnosti, jako autonomní strukturu, jejíž paradox tkví v tom, že je dvojitém sdělením. Při zkoumání konotace Barthes zdůrazňuje, že kód konotace není ani arbitrární, ani umělý, ale historický – odvíjí se tedy od znalostí osvojených znaků a jejich významů. V tomto textu Barthes poprvé proponuje myšlenku mýtu přirozenosti fotografie, podle níž by se fotografie díky svému dokonalému denotativnímu charakteru mohla stát mytickou.

V „Rétorice obrazu“⁴⁴ je pak dále rozvíjena posledně jmenovaná myšlenka s dodatkem, že tato zdánlivá přirozenost je dána indexikální vazbou mezi označujícím a označovaným a také tím, jak objekty znázorněné na fotografii vnímáme. V tomto textu se poprvé setkáváme myšlenkou, která se stane jedním z ústředních témat „Světlé komory“: fotografie je spojením skutečnosti a minulosti. Je svědectvím toho, že „věci zde byly“ a my toto svědectví můžeme teď a tady číst. Toto svědectví minulosti má zásadní vliv na naše nahlížení světa, „...vytváří průlom v *to jsem já*.“⁴⁵ Z tohoto důvodu je podle Bartha správné dát fotografii do souvislosti s čistým vědomím pozorovatele⁴⁶. A přesně k tomuto dochází ve „Světlé komoře“, kde Barthes zkoumá fotografii prostřednictvím svého prožívání.

⁴¹ Srov. Barthes, Roland. Třetí smysl: poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna. In: *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 76.

⁴² Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

⁴³ Barthes, Roland. The Photographic Message, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977, s. 15 – 31.

⁴⁴ Barthes, Roland. Rétorika obrazu, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004.

⁴⁵ Tamtéž, s. 57.

⁴⁶ Srov. Tamtéž.

Text „Třetí smysl“ je pro mou práci důležitý především proto, že zde Barthes rozvíjí teorii tupého smyslu, který předznamenává vývoj teorie puncta, zneklidňujícího kontrastního prvku fotografie. Důležité je i srovnání fotografie s filmem, důraz na časovost filmu a nečasovost fotografie, na fikční charakter filmu a čistě denotativní povahu fotografie.

II. Světlá komora (podstata fotografie)

Poslední kniha Rolanda Bartha, vydaná v roce 1980 představuje výraznou změnu v Barthově uvažování o fotografii. Autorovým výhradním předmětem zkoumání se stává esence fotografie a metodou tohoto zkoumání není již analýza, ale introspekce a sebereflexe. Ke zkoumání podstaty fotografie přistupuje jen z hlediska diváka, což s sebou přináší určitý paradox. Na jedné straně přistupuje k fotografii jako k pouhé nahodilosti, jednotlivosti, dobrodružství, příhodě a na straně druhé musí fotografii redukovat na afekt, protože z pohledu diváka se zajímá o fotografii jen díky pocitu. Barthes si je této subjektivity moc dobře vědom a proto ve druhé části „Světlé komory“ přiznává, že nebude „...redukovat subjekt, jímž jsem, na netělesný socius, který nemá žádné afekty a jímž se zabývá věda.“⁴⁷ To je také důvod proč zkoumání týkající se snímku Zimní zahrady, na němž objevuje morální substanci své matky, nemůže zakládat objektivitu⁴⁸. Jak bylo řečeno výše, „Světlá komora“ je rozdělena na dvě části. První část je věnována vymezení metody zkoumání, problematičnosti uchopení fotografie jakožto fenoménu a také formulování a rozvíjení teorie puncta a studia. Druhá část knihy je tvořena úvahami nad fotografiemi Barthovy zesnulé matky, zkoumáním přirozenosti fotografie, otázkami po antropologické souvislosti fotografického snímku a smrti a také soudobým náhledem na fotografii.

Tato část bakalářské práce nepostupuje analogicky s postupem Bartha ve „Světlé komoře“, ale představuje sedm tematických okruhů, z nichž vyvstává podstata fotografie podle Rolanda Bartha. Tyto tematické okruhy jsou reflexí Barthových úvah o vztahu fotografie k malířství, divadlu, filmu, k vlastnímu referentu, k času, k životu a smrti. Kapitola „Ontologie fotografie“ reflektuje úvahy o ontologii nejen v díle „Světlá komora“, ale sumarizuje úvahy tohoto typu i ze starších, výše probraných Barthových děl.

⁴⁷ Barthes, Roland. Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s. 67.

⁴⁸ Srov. Tamtéž.

2.1 Vztah fotografie a malířství

Ke vztahu fotografie a malířství se Barthes vyjadřuje velice stroze. Malba je sice „otcovskou referencí“ fotografie (jako by se fotografie zrodila z obrazu, stejné zarámování a albertinská perspektiva)⁴⁹ a fotografie se ve snaze být uměním neustále podřizuje rétorice malířství, přesto fotografie nevděčí za svůj vznik malířům, ale chemikům. V souvislosti s chemickým vynálezem fotografie mluví autor o fotografickém snímku jako o emanaci referentu, jako o obrazu zjeveném a povstalém díky působení světla⁵⁰.

Barthes kritizuje⁵¹ všudypřítomné usouvztažňování malby a fotografie, protože se významným způsobem liší. Fotografie je mechanickým zachycením skutečnosti, naproti tomu malba může skutečnost předstírat, aniž by malíř tuto skutečnost viděl. Fotografie je jasnou evidencí toho, že referent opravdu stál před objektivem. O malbě se to samé říct nedá, může recipienta klamat.

2.2 Vztah fotografie a divadla

Podle Bartha se fotografie stýká s uměním právě díky divadlu⁵². Na několika místech „Světlé komory“ přirovnává Barthes fotografii k divadlu a to proto, že oba zmíněné druhy umění jsou si blízké díky přítomnosti instance smrti. „Snímek“, tvrdí Barthes „je jako primitivní divadlo, jako Tableau Vivant, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé.“⁵³ Tato podobnost fotografie a „tableau vivant“ je dána společnou esencí zastavení, znehybněním, v němž čas jakoby uvízl. Na divadle je instance smrti dána historicky v souvislosti s prvními herci, kteří se chtěli od společenství oddělit tím, že hráli úlohy mrtvých a líčili se. Líčení Barthes považuje za způsob ožívování postavy mrtvého. První herci tedy označovali svá těla jako mrtvá a živá zároveň. Podobný ambivalentní proces označování můžeme sledovat i u fotografie. Fotografovaný subjekt se dává všanc fotografovi, který stojí u zrodu našeho obrazu, naší nové existence⁵⁴. Jsme nuceni zaujmout pózu, znehybnit své tělo, zastavit se. Jednou z vrstev pózy je tedy vrstva umrtvující, díky níž se přetváříme v obraz. U portrétních snímků je instance smrti ještě zřetelnější. Při fotografování portrétního snímku zažívá referent mikrozkušenost smrti v momentě, kdy se není zcela ani

⁴⁹ Srov. Barthes, Roland. Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s. 31.

⁵⁰ Srov. Tamtéž, s. 73.

⁵¹ Tamtéž, s. 31.

⁵² Srov. Tamtéž.

⁵³ Tamtéž, s. 32.

⁵⁴ Srov. Tamtéž, s. 15.

subjektem, ani objektem, ale subjektem, který cítí, že se stává objektem. Fotograf se této smrti obává a snaží se snímek oživit různým rozmístěním fotografovaných objektů či „nenucenou“ pózou subjektu, díky čemuž může vzniklá fotografie působit nepřírozeně. Barthes se k ožívování snímku staví kriticky, podle něj působí snímek nepřírozeně a neautenticky⁵⁵. Jak je tedy zřejmé, vztah divadla a fotografie je mnohem užší než vztah fotografie a malby. Blízkost divadla a fotografie je dána prvkem smrti, přítomným v obou uměleckých druzích a také podobností tableau vivant a puncta, o němž Barthes mluví jako o živé nehybnosti⁵⁶.

2.3 Vztah fotografie a filmu

V závěru první části⁵⁷ „Světlé komory“ se Barthes zmiňuje o filmu, který kritizuje za přílišnou hltavost a absenci přemýšlivosti a úplnosti. Ačkoliv materiál filmu má fotografickou povahu, skládá se z jednotlivých obrazů, fotografie a film se velmi liší. Film má schopnost, kterou fotografie postrádá: filmové plátno je úkrytem, do něhož když postava vstoupí, tak žije dál. Materiálu filmu, podle Bartha, chybí úplnost, protože póza je negována plynulým sledem událostí, děj se odvíjí dopředu, je tlačěn k novým obrazům, pohledům, referent se stále posouvá. Film nám nedovoluje zavřít oči a kontemplovat, přemýšlet o daném snímku, nutí nás k hltavosti. To je důvod, proč se o nás filmový snímek nezaráží, nedokáže nás zranit s takovou intenzitou, jako fotografický snímek, který je integrální a poskytuje nám čas k přemýšlení. Barthes uvažuje o fotografii jako o nehybném obraze, v němž jsou postavy umrtvené, nepohybují se a neodcházejí z něj. Přesto se může stát, že fotografie, v níž je přítomno punctum, otevírá slepé pole (postava na fotografii ožívá a její život se odehrává mimo portrét). U filmu zdvojuje slepé pole částečné vidění (objekt v čase trvá).⁵⁸

Rozdílné jsou fotografie a film i vzhledem k jejich hlavní ideji. Noemou fotografie je „toto bylo“ – fotografie je tak evidencí o minulé skutečnosti. Naproti tomu film směšuje dvě pózy „toto bylo“, které přísluší herci a „toto bylo“, které přísluší roli⁵⁹. Stručně řečeno, film směšuje odvíjející se příběh herce jako člověka a herce jakožto postavy obsazené v určité roli. Tato skutečnost je dána tím, že žitý svět i filmový svět stojí na předpokladu zkušenosti, která se neustále odvíjí a konstituuje náš postoj ke světu. Filmový i žitý svět neustále tíhnou

⁵⁵ Srov. Barthes, Roland. Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s. 32.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Srov. Tamtéž, s. 52.

⁵⁸ Srov. Tamtéž, s. 54.

⁵⁹ Srov. Tamtéž, s. 71.

dopředu, jsou v neutuchajícím procesu vývoje, naproti tomu fotografie netíhne k budoucnosti, neodkazuje k ní.

2.4 Vztah fotografie k jejímu referentu

Vztah fotografie a referentu je pro samotnou existenci fotografického snímku zcela určující, protože bez referentu fotografie neexistuje. Referent Barthes chápe jako cíl, fotografovaný předmět či subjekt, malé simulakrum, ono pozorované. Reprezentovaná událost na fotografii nikdy nepřekračuje sebe samotnou k něčemu jinému, proto referent lne k fotografii, je její primární vrstvou, kterou nelze oddělit. Barthes odlišuje⁶⁰ fotografický referent od referentů jiných systémů reprezentace tím, že fotografický referent je nutně, nikoliv pouze libovolně, reálná věc, která stála před objektivem fotoaparátu a je nutnou podmínkou existence fotografie.

Fotografický snímek umrtvuje fotografovaný subjekt, přetváří ho v objekt, v nehybný obraz. Z tohoto úhlu pohledu vděčí referent fotografovi za svou umrtvenou existenci jakožto obrazu. Fotografie proměňuje subjekt v objekt, tudíž dochází ke zrodu „sebe jako jiného“⁶¹. Zrod sebe jako jiného souvisí s naší snahou pózovat a tvářit se tak, aby fotograf zachytil naše niterné „já“, naši subtilní morální esenci, která se v průběhu plynoucího času neustále konfiguruje. Přesto toto nestálé a subtilní „já“ nemůže být nikdy zcela identické s naším obrazem, v němž je naše „já“ znázorněno jako těžké, nepohyblivé, vyžadované společností. Subjekt se tak stává obrazem i díky společnosti, i díky druhým, kteří znázorněný subjekt konzumují jakožto objekt. Autor se z jediného snímku své zesnulé matky, v němž našel její morální esenci, snaží vyvodit přirozenost fotografie a dospívá k názoru, že fotografický snímek je stejné přirozenosti jako jeho referent⁶². Referenci chápe Barthes jako konstitutivní řád fotografie.

Fotografický snímek existuje díky principu příhody, události. Právě příhoda zakládá přitažlivost některých snímků, které recipienta oduševňují a oživují⁶³. Zároveň ale existence přitažlivého snímku záleží v přítomnosti dvou diskontinuitních prvků: studia a puncta. Zapracování studia do fotografie je ve velké míře závislé na dovednosti či štěstí fotografa. Studium vždy poukazuje k nějaké informaci (většinou geologicko-historické). Recipient vyplňuje smysl snímku svým vědomím a znalostmi, rozumí intencím autora a přemýšlí o nich.

⁶⁰ Srov. Barthes, Roland. Světla komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s. 69.

⁶¹ Srov. Tamtéž, s. 16.

⁶² Srov. Tamtéž, s. 69.

⁶³ Srov. Tamtéž, s. 22.

Studium Barthes charakterizuje jako náklonnost, zdvořilý všeobecný zájem, který není nijak palčivý. Pouhá přítomnost prvku „studia“ ve snímku podněcuje obecný zájem a vlažnou dychtivost, vede recipienta k hodnocení o tom, zda se mu fotografie líbí či nelíbí. Hlavními funkcemi tohoto prvku, jimž vychází recipient vstříc, je informovat, reprezentovat, překvapovat a zvýznamňovat. Druhý prvek, punctum, vyostřuje a částečně ruší studium. Punctum snímku je náhoda, která recipienta zasahuje, ale nedokáže říct proč ani kde. Může to být detail, který zpomaluje recipientovu četbu snímku nebo k sobě odvádí pozornost. Vyvolává v nás touhu po něčem, co je mimo viděné. Zvláštním druhem puncta je čas, který se do nás vbodává mnohem větší intenzitou. Barthes tvrdí, že tento detail se „... nachází v poli fotografované věci jako cosi, co je tu nevyhnutelně a přitom z milosti navíc.“⁶⁴ Pokud operátor, fotograf, úmyslně zasadí punctum, kontrastní prvek, do snímku (vytvoří kontrast, nebo ho nadbytečně zvýrazní) nevyvolává v nás punctum žádnou odezvu. Fotografie je živá nehybnost a punctum je exploze spojená s určitým detailem či dílčím objektem⁶⁵. Při jeho recepci se recipient zbavuje veškerého vědění a kultury. Zasazování ran punctem nepodléhá žádnému vývoji či proměně, může se jen s různou intenzitou opakovat. Reportážní a unární snímky většinou punctum postrádají, naproti tomu ideální fotografie by měla obsahovat jak punctum, jehož četba je krátká a aktivní, tak i studium, jehož četba je kódovaná.

Už v *Mytologiích*⁶⁶ mluví Barthes o dvou kontrastních prvcích ve fotografii, které jsou příčinou nedoslovnosti a nečitelnosti fotografie. Ve „Světlé komoře“ své chápání oněch dvou prvků, studia a puncta, konkretizuje a rozvíjí. V *Mytologiích* je punctum představeno jako prvek, který má tupou povahu a vyvstává ve své explicitnosti a naléhavosti. I zde, stejně jako ve „Světlé komoře“, je řeč o záměrném zasazení puncta do fotografie za účelem intenzivnějšího prožitku daného snímku a o absenci požadovaného účinku.

V jistém směru můžeme vývoj teorie puncta a studia stopovat i v textu „Fotografická zpráva“⁶⁷. Barthes v tomto textu mluví o paradoxu fotografie, která je zároveň jak denotovaným, tak konotovaným sdělením. Jestliže Barthes mluví na jedné straně o fotografii jako o denotovaném sdělení bez kódu, které vyplňuje podstatu fotografie a je příčinou její nepopsatelnosti, mohli bychom punctum chápat jako znak denotovaného sdělení. Jestliže na

⁶⁴ Barthes, Roland. Světla komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s. 46.

⁶⁵ Srov. Tamtéž, s. 47.

⁶⁶ Barthes, Roland. Mytologie. Praha: Dokořán, 2004.

⁶⁷ Barthes, Roland. The Photographic Message, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977, s. 15 – 31.

druhé straně autor pojímá fotografii jako kódované konotované sdělení, které si vynucuje dešifrování, mohli bychom studium chápat jako znak konotovaného sdělení.

V „Rétorice obrazu“⁶⁸ se Barthovo pojetí puncta a studia stále vyvíjí, ačkoliv o těchto prvcích explicitně nemluví. I když autor analyzuje obraz z hlediska tří sdělení, já zmíním jen ona dvě sdělení, jejichž znaky by mohlo být studium a punctum. Kódované ikonické sdělení obrazu nabývá v „Rétorice obrazu“ povahy kulturního sdělení, k jehož dešifrování musí recipient disponovat určitými znalostmi. I v případě četby „studia“ musí divák využít svých znalostí, protože jeho četba je kódovaná. Zároveň vyvolává studium obecný kulturní zájem, což rezonuje s kulturní povahou kódovaného ikonického sdělení. Naproti tomu z hlediska nekódovaného, doslovného ikonického sdělení je obraz oproštěný od vědění. Stejně tak i při četbě puncta se vzdáváme všeho vědění.

Ve „Třetím smyslu“⁶⁹ se autorovo chápání dvou kontrastních prvků stává sofistikovanější i navzdory tomu, že Barthes dané prvky nepojmenovává. Analyzuje zde tři úrovně smyslu, které můžeme rozpoznat v uměleckém díle. Na úrovni komunikace se nám dává primární smysl skrze informace a poznání, jichž dosahujeme prostřednictvím kostýmů, výpravy, vztahů postav. Očividně se jedná o kódované sdělení, které v nás vyvolává obecný zájem. Stejně jako v případě četby studia. Na úrovni signifikance lze číst třetí smysl, který otupuje jasný druhý smysl na úrovni signifikace, dále dodává označovanému neurčitost, posouvá četbu a přináší recipientovi určitou emoci. Třetí smysl se nemusí každému vyjevit hned. Nebere ohled na morální nebo estetické kategorie. Nutí recipienta přemýšlet, zneklidňuje ho. Tyto vlastnosti přičítá Barthes i punctu s tím rozdílem, že punctum studium neotupuje, ale naopak ho vyostřuje. Stejně tak ale dodává označovanému neurčitost, nemůžeme ho lokalizovat ani pojmenovat. Vyvolává v recipientovi jistou emocionální odezvu a zneklidňuje ho. Nebere ohledy na morální nebo estetické kategorie. Ačkoliv se Barthes nikdy nevyjadřuje o punctu jako o detailu, na jehož pozadí vyvstává tupý smysl, je pravděpodobné, že punctum je právě ten detail, k němuž se váže tupý smysl.

⁶⁸ Barthes, Roland. *Rétorika obrazu*, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004.

⁶⁹ Barthes, Roland. Třetí smysl: poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna. In: *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 61 – 76.

2.5 Vztah fotografie a času

Fotografie má stěžejní vztah k minulosti a budoucnosti. Na jedné straně je fotografie „...mechanickým opakování toho, co se existenciálně nikdy opakovat nemohlo“⁷⁰. Na druhé straně v každé fotografii je znak recipientovi budoucí smrti. Nejdříve zvážím vztah referentu k času, poté vztah recipienta k času a poté vztah fotografie jako takové k minulosti a budoucnosti. Jak píše Barthes, noemou fotografie je „toto bylo“ – fotografie je důkazem o tom, že referent byl v minulosti před objektivem⁷¹. Fotografie je tak jedinečným spojením skutečnosti s minulostí. Samotná póza má temporální charakter, protože jejím základem je zadržení. V momentě pózování, kdy se subjekt či objekt přetváří v obraz, dochází k jeho umrtvování. Ačkoliv čas plyne reálně dál, díky póze a fotografické spoušti dochází k zastavení, znehybnění referentu. „Čas tu jako by uvázl (odtud souvislost s tableau vivant, jehož mýtickým prototypem je spánek Šípkové Růžinky).“⁷²

Póza je základní příčinou povahy fotografie. Když recipujeme fotografický snímek, naše intence směřuje k momentu, v němž referent nehybně pózoval před objektivem. Myšlenka na tento okamžik, sestupování do minulosti, utváří náš pohled na danou fotografii a může vést k různé interpretaci snímku. Barthes tvrdí: „Projektuji tedy nehybnost přítomného snímku do minuvšího záběru, avšak právě toto zadržení je základem pózy.“⁷³ Fotografie přenáší reálné do minulosti. Divák ví, že referent před objektivem pózoval a také ví, že před ním pózoval v minulosti. A právě myšlenka na minulost a současnost může vést recipienta k ideji smrti. Především historická fotografie dost často využívá čas jako punctum, které recipienta zraňuje. Barthes uvádí jako příklad fotografii od Alexandera Gardnera. Mladík jménem Lewis Payne, který se pokusil zavraždit amerického sekretáře Stewarda, čeká v cele na smrt oběšením. V tomto snímku čteme jak budoucí čas – zemře, tak čas minulý – teď už je mrtvý.⁷⁴ Fotografie je emanací minulé skutečnosti, konstatováním o čase. Podstatou fotografie je potvrzení toho, co reprezentuje. Umožňuje nám nahlédnout do dějin, které Barthes chápe jako opak našeho „já“ – je to doba „přede mnou“. Za dějiny můžeme označit dobu, z které jsme vyloučeni, v níž nejsme obsaženi. Zároveň se ale autor ohrazuje proti pojetí fotografie jako vzpomínky. Ačkoliv v nás fotografie vyvolává pocit přesný jako je vzpomínka, není

⁷⁰ Barthes, Roland. Světla komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s. 10.

⁷¹ Srov. Tamtéž, s. 70.

⁷² Tamtéž, s. 81.

⁷³ Tamtéž, s. 70.

⁷⁴ Tamtéž, s. 84.

vzpomínkou⁷⁵. Fotografický snímek, referent přítomný v minulosti před objektivem, v nás zanechává jistý pocit, ale není připomínkou minulosti. Naopak, dosvědčuje minulou skutečnost – reálno v minulosti, proto má fotografie vztah jak k minulosti, tak k přítomnosti. Každá fotografie se obrací k divákovi, divák je vztažným bodem každého snímku. Datum, čas, je součástí každé fotografie a nutí nás přemýšlet o naší existenci, životě, smrti. Zároveň vytváří takzvanou sou-přítomnost, bezprostřední přítomnost na světě – vyvolává v nás metafyzické otázky a dává nám pocit účasti na vyobrazených událostech⁷⁶. Barthes chápe fotografii jako pomíjivou evidenci, protože fyzická existence fotografie nemá dlouhé trvání. Fotografie vznikne, zazáří, uchvátí a poté s nápořem světla a vlhka slábne, až zmizí, zemře a s ní zemře i její referent. Moderní společnost, podle autora, nijak nepřispívá k uchování fotografií, k její věčnosti, naopak – moderní společnost udělala z fotografie běžného, přirozeného svědka skutečnosti, „toto bylo“ se pro ni stává naprosto všedním a banálním. Co se týká vztahu fotografie k budoucnosti: fotografie je, na rozdíl od filmu, „bez budoucnosti“ – netáhne dopředu, nenutí nás k percepci dalších a dalších obrazů.⁷⁷

Podstatou fotografie tedy je to, že ratifikuje to, co reprezentuje. Je autentickým svědectvím o minulosti. Může klamat o proponovaném smyslu věci, ale nikoliv o existenci dané věci.

2.6 Vztah fotografie k životu a smrti

Důležitost vztahu fotografie a smrti vystupuje již z předešlých kapitol, přesto je potřeba tento vztah blíže rozebrat. Fotografie vzniká díky životu. Základním principem vzniku a existence fotografie je událost, nějaká příhoda, stávání se.⁷⁸ Bez života, události, příhody nemůže vzniknout fotografie. Přitažlivé snímky, jejichž přitažlivost spočívá v současné přítomnosti studia a puncta, nás oduševňují, oživují.⁷⁹ Tato animace má nemalý vliv na náš estetický prožitek daného snímku, který má vliv na rozvoj našich osobnostních struktur. Propast mezi smrtí a životem je podle Bartha tvořena cvaknutím fotoaparátu, které odděluje pózující subjekt od hotového snímku.⁸⁰ Smrt a život je součástí fotografie na několika různých úrovních.

⁷⁵ Srov. Barthes, Roland. Světla komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s. 81.

⁷⁶ Srov. Tamtéž, s. 75.

⁷⁷ Tamtéž, s. 80.

⁷⁸ Srov. Tamtéž, s. 22.

⁷⁹ Srov. Tamtéž.

⁸⁰ Srov. Tamtéž, s. 82.

Na rovině zkušenosti referentu je smrt jednou z vrstev pózy. V okamžiku, kdy referent pózuje, umrtvuje své tělo, zastavuje se a přetváří se v obraz. Jak již bylo několikrát řečeno výše, v takové chvíli zažívá vědomě fotografovaný subjekt mikro-zkušenost smrti a vzniká jeho obraz, nová existence, nový život subjektu jako objektu. Tato zkušenost smrti je referentem zakoušená jako okamžik, kdy se cítí být přízrakem.⁸¹ Umírá jeho tělo a duše jako subjekt a ještě nevznikla jeho nová existence jako objektu. Naše nová existence, obraz je smrtí.

V rovině zkušenosti operátora je smrt zakoušena jako něco nechtěného. Barthes mluví o fotografovi jako o agentovi smrti, který se snaží zachytit přítomnou aktuální skutečnost, snaží se zachytit život v jeho proměnlivosti a uchovat ho na fotografii.⁸² Místo toho se žitý život mění na obraze ve smrt, především díky nehybnosti a plochosti fotografie. Fotograf se této smrti obává a snaží se, v horším případě, snímek nějakým způsobem oživit pomocí různého uspořádání a umístění referentu či pomocí pózování. Přesto je to právě fotograf, jemuž je referent, v metaforickém smyslu slova, vděčný za svou novou existenci – fotograf doslova rodí obraz subjektu.⁸³

Na rovině zkušenosti recipienta směřuje četba fotografie vždy ke stejnému znaku, ke smrti. Fotografie je důkazem o minulé skutečnosti, je živým obrazem mrtvého referentu, a proto je děsivá. Síla fotografie tkví v její schopnosti přesvědčit nás o tom, že objekt je reálný. Ačkoliv ale přenáší tuto realitu, skutečnost do minulosti („toto bylo“) implikuje, že objekt je již mrtvý. „S fotografií vstupujeme do času ploché Smrti.“⁸⁴ Z plochosti, nedynamičnosti smrti plyne, podle Bartha, její hrůza. Fotografie je také plochá, je zosobněním smrti a z hlediska recipienta tvrdí Barthes, že: „...na konci této první smrti je zapsána moje vlastní.“⁸⁵ Esence zastavení, nehybnost a plochost fotografie by v tomto případě mohly být základními podmínkami smrti. Některé fotografie, obsahující studium a punctum, v nás vyvolávají otázky po vlastní existenci, otázky, které nás vedou k zamyšlení se nad konečností života. Díky této schopnosti nám fotografie připomíná naši bezprostřední přítomnost na světě.⁸⁶ Fotografii můžeme chápat jako médium vypovídající o smrti: „... je to přirozenosti zbavené divadlo, na

⁸¹ Srov. Barthes, Roland. Světla komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s. 17.

⁸² Srov. Tamtéž, s. 82.

⁸³ Srov. Tamtéž, s. 15.

⁸⁴ Tamtéž, s. 82.

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Srov. Tamtéž, s. 75.

němž se smrt nemůže kontemplovat, reflektovat a zniterňovat; neboli je to mrtvé divadlo Smrti, vyloučení Tragična; vyrazuje jakoukoli očistu, jakoukoli katharsis.“⁸⁷

2.7 Ontologie fotografie

Jaká jsou základní určení fotografie? Čemu fotografie vděčí za svou existenci? Tyto otázky se nyní pokusím zodpovědět. Barthes ve „Světlé komoře“ jen jednou jedinkrát vysloví tezi, že fotografie je pouhou nahodilostí⁸⁸. Své tvrzení zdůvodňuje tím, že to, jakou situaci, objekt či subjekt z percepčního pole vydělíme a fotografujeme, je záležitostí náhody. Vypůjčuje si pojmy z buddhismu: synya a tathata. Synya znamená realitu a prázdno. Pravděpodobně zde autor předznamenává banálnost noematu fotografie. Tathata by se dala přeložit jako bytí tak a tak, „takovost“ jako kvalita⁸⁹. Jestliže, jak Barthes tvrdí, je fotografie vždy tímto gestem a říká: „Toto, to je to, takto!“, opravdu lze považovat fotografii za nahodilost? Fotografií chceme stvrdit autentičnost existence námi vybraného referentu, s největší pravděpodobností mu připisujeme jistý význam – jak tedy může být výběr referentu náhodný, potažmo jak může být fotografie nahodilostí?

Existenciální podmínkou fotografie je událost či příhoda⁹⁰. Fotografie stvrzuje přítomnost této události, potažmo referentu, před objektivem. Spojuje skutečnost a minulost, dosvědčuje, že referent reálně existoval a někdo, operátor, ho viděl v jeho fyzické přítomnosti. Právě „toto bylo“, cosi neuchopitelného, nevyřknutelného, je podstatou fotografie. Příkladem může být portrét Williama Casbyho od Avedona – noemou této fotografie je otroctví⁹¹. Portrét dosvědčuje, že otroctví opravdu existovalo. Spojení referentu a fotografie je esenciální. Každá fotografie má stejnou povahu jako její referent, je v ní cosi tautologického – je to reprezentace referentu jako důkaz o jeho existenci. Přesto se podstata konkrétního fotografického snímku pro různé diváky liší. Je to tím, že fotografie je na jedné straně analogonem skutečnosti a to, co dává vidět, je jasné a zřetelné. Na druhé straně v nás zanechává jistou emocionální odezvu, emoci podobnou vzpomínce, která se u recipientů liší. Proto nedokážeme nikdy přesně říci, co nám dává fotografie vidět. I z tohoto důvodu bylo pro Bartha těžké vyvodit esenci fotografie jako takové.

⁸⁷ Barthes, Roland. Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s. 81.

⁸⁸ Srov. Tamtéž, s. 10.

⁸⁹ Srov. Tamtéž.

⁹⁰ Srov. Tamtéž, s. 22.

⁹¹ Srov. Tamtéž s. 71.

Povahu fotografie zakládá póza⁹². Póza, ono umrtvení těla, zadržení, je okamžik, který intenduje naše vědomí při pohledu na fotografický snímek. Do svého pohledu na fotografii zahrnuje recipient myšlenku na tento okamžik, v němž referent reálně pózoval před šterbinou fotoaparátu. Při interpretaci fotografického snímku máme dostatek času, abychom si ho důkladně prohlédli a mohli o něm přemýšlet. Jak Barthes tvrdí, četba snímku musí probíhat v naprosté subjektivitě – stačí zavřít oči nebo zvednout hlavu a nechat na sebe obraz se všemi jeho detaily působit. Přesto se náš pohled na fotografii z velké části vyčerpává vědomím o tom, že toto bylo.⁹³

Ačkoliv fotografie je analogická skutečnosti, její noema netkví v této analogičnosti, protože analogická jsou i jiná reprezentativní média.

Barthův náhled na podstatu fotografie prošel během několika let značným vývojem. V textu „Fotografická zpráva“ chápe autor fotografii jako dokonalý analogon skutečnosti. Existence fotografie se vyčerpává denotativním sdělením, které způsobuje nepopsatelnost fotografie. Ve „Světlé komoře“ zaznívá, že náš pohled na fotografii se vyčerpává vědomím reálné minulé existence referentu a že fotografie nikdy nedokáže říct, co dává vidět⁹⁴. V „Rétorice obrazu“ je sice fotografie nahlížena jako analogická reprezentace skutečnosti, ale k této charakteristice přidává Barthes i fakt, že fotografie je svědectvím toho, co zde bylo – co se nacházelo před šterbinou fotoaparátu. V „Rétorice obrazu“ poprvé zazní idea fotografie jako evidence, jako spojení minulosti a skutečnosti. A právě tato myšlenka se stane ústředním tématem Světlé komory a bude Barthem prohlášena za noema fotografie.

III. Teoretické podloží Barthova uvažování o fotografii

Barthovo uvažování o fotografii bylo ovlivněno především fenomenologií a Diderotovou estetikou. Ve „Světlé komoře“ Barthes kritizuje vědecká zkoumání redukující subjekt na objekt bez afektů a emocí a přistupuje k fotografii jen skrze své vlastní emoce, vzpomínky a fantazii. Právě odvržení vědeckých konstrukcí a nahlédnutí původní skutečnosti bez vědeckých konstrukcí jsou hlavní myšlenky fenomenologie. Fenomenologie zkoumá vnímání, představování, fantazii a vzpomínky jako způsoby vztahování se k prožívanému. Barthes zkoumá fotografii na základě jeho vztahování se k tomuto fenoménu, tudíž

⁹² Srov. Barthes, Roland. Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s. 71.

⁹³ Srov. Tamtéž, s. 94.

⁹⁴ Srov. Tamtéž, s. 89.

nedodržuje přesně fenomenologickou metodu zkoumání. Ve „Světlé komoře“⁹⁵ přiznává nedodržování ryze fenomenologických postupů zkoumání a tvrdí: „Fenomenologie mi tedy při tomto zkoumání Fotografie dala něco ze svého projektu i něco ze svého jazyka. Ale byla to fenomenologie nezřetelná, příležitostná, dokonce i cynická, neboť byla svolná s deformací či obcházením svých principů, jak to moje analýza právě potřebovala.“⁹⁶

Edmund Husserl rozlišil ve svém díle „Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I“⁹⁷, konkrétně v poznámkách k Dürerově mědirytině, tři různé skutečnosti týkající se malby. První skutečností je korelát vjemu, tedy malba visící na stěně, věc. Druhou skutečností je perceptivní vědomí, tedy namalovaný obraz. A třetí skutečností je obrazový předmět, tedy to, co je v obraze „zpřítomněno“. Na figurky v černých linkách na namalovaném obraze nejsme v estetickém pozorování zaměřeni jako na objekty, ale jako na rytíře z masa a kostí. Na základě předmětu, který je vnímán jako reálně existující, dochází k vyvstávání předmětu, k jeho zpřítomňování. Tento obrazový předmět má při estetické zkušenosti charakter existence suspendování, uzávorkování, nemá status bytí ani status nebytí. Barthes v „Rétorice obrazu“⁹⁸ mluví o mýtu přirozenosti fotografie, který je dán indexikální vazbou mezi fotografií a realitou. Právě přirozené fungování fotografie je příčinou toho, že objekt znázorněný na fotografii vnímáme jako reálný objekt. Tedy s Husserlem řečeno: Na znázorněné objekty nejsme zaměřeni jako na znázorněné objekty, ale jako na předměty reálně existující. Dále Barthes toto rozlišení implicitně zahrnuje do „Světlé komory“ pomocí vybrané citace Jeana Paula Sarta: „Fotografie, v nějakém časopise mi vůbec nemusí nic říkat, tj. dívám se na ni, aniž bych kladl její existenci. Osoby, jejichž snímek vidím, jsou tímto snímkem dobře vystiženy, avšak jsou bez teze existence, stejně jako Rytíř a Smrt, které vystihuje Dürerova rytina a které nekladu jako existující...“⁹⁹ V souvislosti s tímto výrokem rozebírá Barthes snímky, které ho zajímají a oduševňují – jsou to snímky obsahující zároveň studium i punctum. Dále samotný status existence bytí-nebytí nacházíme ve „Světlé komoře“ v analýze vědomě fotografovaného pózujícího subjektu, který prožívá „mikro-zkušenost smrti“, stává se příznakem, mění se v objekt.

⁹⁵ Barthes, Roland. Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994.

⁹⁶ Tamtéž, s. 22.

⁹⁷ Husserl, Edmund. Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I. Praha: Oikymen, 2004.

⁹⁸ Barthes, Roland. Rétorika obrazu, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004.

⁹⁹ Barthes, Roland. Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s. 22.

Další styčný bod fenomenologie a Barthových úvah o fotografii bychom mohli najít v díle „O struktuře obrazu“¹⁰⁰ Romana Ingardena. Ingarden sice krizituje Husserla za nepřesné rozlišení statutu postav v obraze, což pro nás není až tak relevantní, nicméně se zaměřuje na malbu jako reálnou věc a obraz existující jen ve vědomí diváka, v zaměřeném vědomí. Malba jakožto reálná věc zůstává, podle Ingardena, v kauzálních vztazích se svým okolím (fyzikálním a chemickým) a na základě tohoto okolí se mění, žloutne, mizí. Naproti tomu obraz, zvláštní soubor vrstev, existuje jen v zaměřeném vědomí. Barthes rovněž tematizuje hmotnou existenci a „trvanlivost“, nikoliv malby, ale fotografie, kterou čeká stejný osud jako každého smrtelníka¹⁰¹. Analogii lze nalézt i v Ingardenově vrstvě portrétního obrazu a v Barthově tematizaci portrétního snímku. Základní funkcí vrstvy portrétního snímku není, v případě portrétního samotného, dokonale zpodobit osobu na základě jejích fyzických vlastností. U portrétního jde o zpodobení jakési duchovní podobnosti, o vystižení charakteristických duševních rysů člověka. Stejně tak Barthes tvrdí, že vědomě fotografovaný subjekt chce, aby fotograf zachytil jeho subtilní morální esenci, jeho nejvlastnější rys.

V „Rétorice obrazu“¹⁰² Barthes označuje fotografii za reálnou irealitu, za realitu toho, co zde bylo. Jak víme, později ve „Světlé komoře“¹⁰³, bude tato charakteristika prohlášena za noemu fotografie. Pojem „reálná irealita“ přejímá Barthes od Jeana Paula Sartra. Sartre tímto pojmem reagoval na běžnou představu umělecké tvorby, podle níž má umělec určitý mentální obraz, který realizuje (něco imaginárního předává v něčem reálném). Sartre tvrdil, že umělec nesměruje k reálnu, ke skutečnosti, ale směruje k představení neskutečna, ireálna. Umělec vytváří hmotný analogon svému mentálnímu obrazu, ale právě tento hmotný analogon je předmět navštívený ireálnem. Soubor ireálných předmětů je dán reálným předmětem (např. plátnem), na jehož pozadí se zjevují nové předměty. Vstupem do estetického postoje se předmět posouvá do ireálnosti a tak dochází při estetické kontemplaci ke zdvojení předmětu. Esteticky oceňujeme ireální předmět a jeho analogonem se pro nás stává reálný předmět. Vůči předmětu zaujímáme určitý odstup, sklouzává do nicoty a už není vnímán, díky čemuž vytváří svůj ireální obraz. Ireální obraz poté už také nevnímáme, zjevuje se pomocí reálného předmětu, a proto naše vnímání směruje k reálným předmětům. Tudíž naše vědomí považuje vyobrazené předměty za reálně existující a k nim také směruje naše vnímání.

¹⁰⁰ Ingarden, Roman. O struktuře obrazu. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965.

¹⁰¹ Srov. Barthes, Roland. Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994, s. 83.

¹⁰² Barthes, Roland. Rétorika obrazu, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004.

¹⁰³ Barthes, Roland. Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994.

Barthes byl ovlivněn i Diderotovou estetikou a jeho koncepcí „tableau vivant“. V roce 1758 vyšlo Diderotův teoretický traktát „Dramatické básnictví“¹⁰⁴, v němž se o divadelní hře mluví jako o galerii obrazů. K jednotlivým výjevům v divadelní hře se odkazuje slovem tableau, scénický obraz. Diderot a Dorval usilovali o reformu divadla, která se snažila zničit konvence, vnést na jeviště skutečný život a exaltované výjevy. Zdůrazňovali práci gest a mimiky. Mimický výstup byl chápán jako obraz, jako scénická kulisa. Divadlo a malířství byly představeny jako umění gesta, okamžiku, které nelze redukovat na mluvu. Divadelní hra vyvolává divákův zájem jeho ignorováním, recipient není brán v potaz. Musí mu být všechno jasné, srozumitelné, ale jemu navzdory. Důležitý je efekt jednotlivých obrazů, které diváka mají strhnout. Ke snadnějšímu dosažení efektu a intenzity měla přispět klasicistní triáda na divadle – jednota místa, děje a času. Diderotova koncepce divadla je, dalo by se říci, voyeristickou koncepcí: divák sleduje něco, co možná nechce a je součástí něčeho, čeho by možná neměl být.

Barthes charakterizuje diderovskou estetiku jako identifikaci divadelní scény s obrazem (tableau)¹⁰⁵. Tableau je výsek skutečnosti s jasně definovanými okraji: všechno, co ho obklopuje je vykázáno do nicoty, zůstává nepojmenované. Naproti tomu všechno, co je připuštěno do jeho pole je povýšeno na esenci, vystaveno světlu a divákovu pohledu. Z toho plyne intelektuální povaha tableau, protože má společností co říci. Scénický obraz předkládá divákovi určité sdělení, význam tím, že ukazuje tvorbu tohoto smyslu v průběhu hry¹⁰⁶. Podle Diderota si malíř musí z žitého světa vybrat jeden jediný okamžik, který znehybní a převede na plátno. Tento okamžik chápe Diderot jako hieroglyf, v němž můžeme číst jediným pohledem současnost, minulost a budoucnost reprezentovaného děje. Tento zásadní okamžik nazývá Lessing „významy obtěžkaný moment“. Brechtovo epické divadlo a Ejzenštejnova filmová tvorba jsou postaveny na koncepci „tableau vivant“ a okamžicích zrodu¹⁰⁷. V Brechtově epickém divadle je smysl či význam nesen každou jednotlivou scénou, je dán v každém scénickém obraze. Na úrovni hry neexistuje vývoj smyslu či konečný smysl. Jde pouze o sled smyslů, z nichž každý má dostatečnou demonstrativní sílu. Smysl se, podle

¹⁰⁴ Diderot, Denis. Dramatické básnictví. In: Denis Diderot, Diderot o divadle. Brno: Umění lidu, 1950, s. 145 – 214.

¹⁰⁵ Srov. Barthes, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977, s. 70.

¹⁰⁶ Srov. Tamtéž, s. 74.

¹⁰⁷ Srov. Tamtéž, s. 73.

Bartha, vyjevuje v okamžicích zrodu¹⁰⁸. Brecht vyžaduje konkrétní sdělení konkrétnímu divákovi, v němž má herec zdůraznit ty rysy postavy, které jsou spojeny s jejím společenským prostředím. Herec má využít vnější nápodoby, vnějšího znaku určitého chování jakožto společensky a historicky příznačného. Sociální gesto u Brechta je oním smyslem, je to, k čemu odkazují jednotlivé scénické obrazy. Společenské gesto je gesto nebo soubor gest, v nichž je čitelná celá společenská situace¹⁰⁹. V aktu jednání se zraší celý společenský kontext. Ejzenštejn vymyslel čtvrtou stranu a dekoraci, čímž potlačil frontalitu divadla, překročil meze divadla a předjímal něco, co bude možné ve filmu. Poté přenesl koncepci tableau vivant do filmu, který se tak stává sledem smysluplných a esteticky dokonalých scén.

Ejzenštejnovi a Barthovi úvahy o fotografickém snímku jsou si velmi blízké. V textu „O stavbě uměleckého díla“¹¹⁰ Ejzenštejn pojednává o principech filmové montáže, ukazuje postupy montáže v jazyce a poezii, zabývá se smyslovými složkami díla, součinností zvuku a barvy ve filmu. Zdá se, že Barthes některé Ejzenštejnovi myšlenky přejímá a rozvíjí ve Světlé komoře. Ejzenštejn chápe montáž jako spojení dvou vyobrazení, z nichž každé je z rozvíjeného tématu vybráno tak, aby dohromady vytvářela ve smyslech a představách diváka co nejúplnější obraz tématu.¹¹¹ Komparace a kontrast dvou vyobrazení, dvou prvků je tedy základem montáže. Samotný obraz scény neexistuje v mysli recipienta jako něco daného, dovršeného, ale v průběhu recepce se rozvíjí a konkretizuje¹¹². Zároveň kontrast dvou vyobrazení je Ejzenštejnem vnímán jako něco, co nezná vývoj. Kontrast se může opakovat s různou intenzitou, ale nikdy se nevyvíjí¹¹³. Mohli bychom v této souvislosti mluvit o fotografii jako o montáži v přeneseném slova smyslu? Existence, pro Bartha, přitažlivých snímků tkví v současné přítomnosti dvou diskontinuitních prvků, studia a puncta. Stejně tak punctum a jeho podstata, ono zraňování, nezná vývoj, ale může se s různou intenzitou opakovat. Ejzenštejn vidí sílu montáže v tom, že se „...do tvůrčího procesu včleňují divákovy emoce a intelekt.“¹¹⁴ Stejně tak je tomu i v případě recepce fotografie obsahující studium a punctum. Studium vyžaduje od recipienta jisté znalosti, obecný kulturní zájem. Na druhé straně punctum vyvolává v divákovi silnou emocionální odezvu. Další analogii bychom mohli

¹⁰⁸ Srov. Barthes, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977, s. 75.

¹⁰⁹ Srov. Tamtéž, s. 73.

¹¹⁰ Ejzenštejn, Sergej Michajlovič. O stavbě uměleckého díla. Praha: Československý spisovatel, 1963.

¹¹¹ Srov. Tamtéž, s. 12.

¹¹² Srov. Tamtéž, s. 15.

¹¹³ Srov. Tamtéž, s. 47.

¹¹⁴ Srov. Tamtéž, s. 19.

najít v pasáži¹¹⁵, kde Ejzenštejn mluví o řeči jako o metafoře a přejímá popis metafory od Wenera. Ten tvrdí, že metafora má tendenci utajit a zastoupit to, co je v běžném užívání jazyka zakázáno jmenovat, to co je tabu.¹¹⁶ Punctum ve fotografii zastupuje to, co je běžným jazykem nepojmenovatelné, tudíž není metaforou, nýbrž je symbolem. Ale jak metafora, tak punctum mají tuto zástupnou funkci a schopnost odkazovat k něčemu, co by mělo zůstat nevyčtené. Zároveň je oběma autorům vlastní vymezování se vůči teatrálnosti, strojenosti a nepřirozenosti. Barthes kritizuje fotografy, kteří se snaží oživit fotografický snímek jiným rozmístěním objektů či rádobý „živými“ pózami subjektů. Taková fotografie není stvrzením autentičnosti existence daného referentu, ale je nepřirozeným, teatrálním snímkem. Ejzenštejn požaduje, aby bylo hercovo jednání ekonomické, srozumitelné a čitelné. Když Ejzenštejn rozebírá způsob, jakým umělec upravuje obrazovou kompozici tak, aby pohled divák vedl po zamýšlené trajektorii, tvrdí, že prostředky dosažení jsou různé. Ačkoliv jeden způsob, jak vést divákovo oko po požadované trajektorii obrazu je vždy společný: v obraze vždy něco upoutá pozornost a od tohoto místa divákův zrak vede dál¹¹⁷. Znamená to tedy, že na fotografiích s punctem začíná naše percepce právě u tohoto prvku? Barthes se k tomuto tématu nevyjadřuje nijak obšírně, tvrdí, že punctum není vždy čitelné pro všechny hned na počátku percepce. Přítomnost puncta si můžeme uvědomit později, když jsme od fotografie temporálně i lokálně distancováni. Tudíž naše percepce fotografie nemusí, v Barthově pojetí, vždy začínat vědomím puncta. Pro Ejzenštejna je důležitý především intenzivní emocionální dopad na smysly diváka a právě nositelem emocionality jsou živé obrazy vystávající po připomínce něčeho nám známého¹¹⁸. Stejně tak fotografie, která je nám známa či pro nás má nějaký specifický význam, v nás vyvolává jedinečnou nepopsatelnou emoci, která je individuální a odlišná od emocí jiných diváků. Když Ejzenštejn mluví o roli dílčího prvku či snímku v celku filmu, poukazuje na skutečnost, že dílčí epizoda může zastupovat celek (je ztvárněním jednoho historického období, vyjádřením jednotného obsahu) a pojmut do sebe emocionální obraz celku¹¹⁹. V souvislosti s touto poznámkou bychom mohli říct, že Barthem proponované punctum může být natolik rozpínavé, že na sebe bere úlohu celého fotografického snímku, zastupuje celek a vyvolává patřičnou responzi. Autor díla „Kamerou, tužkou i perem“ chápe umělecké dílo jako součinnost jednotlivých prvků, které pronikají

¹¹⁵ Ejzenštejn, Sergej Michajlovič. O stavbě uměleckého díla. Praha: Československý spisovatel, 1963, s. 30 – 35.

¹¹⁶ Srov. Tamtéž, s. 32.

¹¹⁷ Srov. Tamtéž, s. 113.

¹¹⁸ Srov. Ejzenštejn, Sergej Michajlovič. Kamerou, tužkou i perem. Praha: Orbis, 1959, s. 63.

¹¹⁹ Srov. Tamtéž, s. 74.

celým uměleckým dílem. Každý prvek, každý filmový snímek nese určitý význam, má svou jasně vymezenou funkci v rámci celého díla. Umělecké dílo je organické, když: „...jednotná zákonitost prostupuje nejen celek a každou jeho jednotlivost, ale i každou oblast, jejímž posláním je účastnit se vytváření celku.“¹²⁰ Tvorba či recepce uměleckého díla je procesem ustalování obrazů ve smyslech a rozumu člověka.¹²¹ Další styčný bod Bartha a Ejzenštejnova uvažování najdeme v jejich důrazu na kontrast jako konstitutivní prvek. U Bartha je to kontrast a protikladnost studia a puncta, která je příčinou přitažlivosti jistých fotografií. U Ejzenštejna je přechod jednoho snímku do druhého vždy přechodem do protikladu, do protikladného pohybu.¹²²

Excesivnost, emocionalita, spojení dvou prvků, kontrast, prvek poutající pozornost, tableau vivant – to jsou pojmy, které pojí Bartha s Ejzenštejnem.

IV. Kritická reflexe díla Rolanda Bartha

Barthova „Světlá komora“ vyvolala velký ohlas především u teoretiků a kritiků zabývajících se fotografií. Mnoho textů se věnuje samotné teorii studia a puncta. Ve své práci představím stručně obsah článku Michaela Frieda „Barthovo punctum“¹²³ a také text Rudolfa Arnheima „O povaze fotografie“¹²⁴.

Michael Fried se v celém textu věnuje reflexi Bartha díla „Světlá komora“, primárně teorii studia a puncta. Postupuje chronologicky spolu s Barthovým výkladem, ke každému probíranému tématu zmiňuje v poznámkách teoretiky, kteří se daným tématem primárně zabývají. Pro mou práci je důležitý text Michaela Frieda, protože si všímá Barthových antiteatrálních tendencí, které jsou důsledkem vlivu Denisa Diderova.

Celá první část „Světlé komory“ je podle Frieda psaná z pohledu Barthovi vlastní zkušenosti, ve druhé části dovádí Barthes svou subjektivitu do nejzazších možných mezí. Fried reflektuje Barthovu fenomenologickou metodu zkoumání jako metodu, která přikládá primární význam touze a smutku¹²⁵. Barthes se přiznává, že fotografii redukuje na pouhý afekt. Touha a smutek jsou pro Bartha hnacím motorem. Touha je to, co v něm vzbuzují některé fotografie a to, co ho nutí najít podstatu své matky na rodinné fotografii a tudíž

¹²⁰ Ejzenštejn, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1959, s. 80.

¹²¹ Srov. Tamtéž, s. 239.

¹²² Srov. Tamtéž, s. 82.

¹²³ Fried, Michael. Barthes's Punctum, in: *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 3 (Spring 2005), s. 539 – 574.

¹²⁴ Arnheim, Rudolf. On the Nature of Photography, in: *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 1 (Sep., 1974), s. 149 – 161.

¹²⁵ Srov. Fried, Michael. Barthes's Punctum, in: *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 3 (Spring 2005), s. 540.

podstatu fotografie jako takové. Smutek je to, co ho pravděpodobně dohnalo k sepsání „Světlé komory“, to, co pociťuje nad jistými mu známými snímky jako znak své budoucí smrti. Rozdíl mezi studiem a punctem Barthes upřesňuje jako rozdíl mezi: mít rád a milovat. Studium v nás vyvolává obecný, nijak akutní, zájem. Kdežto punctum v nás vyvolává celou řadu afektů. Právě rozpínavost puncta hodnotí Barthes na základě své osobní vzpomínky, což se stalo odrazovým můstkem pro mnoho teoretiků a komentátorů „Světlé komory“, kteří zdůrazňují význam ryze osobních responzí jednotlivých vnímatelů. Například Victor Burgin tvrdí: „Soukromá povaha zkušenosti je to, co definuje punctum.“¹²⁶ Podle Frieda je „Světlá komora“ pokračování antiteatráltní tradice, která započala u Diderota a Greuzeho v letech 1750 a 1760¹²⁷. Diderotův projekt spočíval v odmítání manýry, podmanivosti, přímého kontaktu s divákem. Recipientova přítomnosti na divadle má být ignorována, má se s ním jednat jakoby nic ve sledovaném výjevu nebylo pro něj. Diderot ostře kritizoval příliš zřetelné využití kontrastu v uměleckém díle¹²⁸. Podobně Barthes kritizuje ve „Světlé komoře“ záměrné zasazení puncta do fotografie jako teatrální. Punctum chápe Fried jako antiteatráltní prvek – zraňuje nás, aniž by to fotograf zamýšlel a aniž by to byl schopný zamýšlet. Punctum je pro fotografa neviditelné a recipient ho vidí ne proto, že by mu bylo ukázáno fotografem, ale proto, že se nachází v poli fotografované věci. Fried proto chápe punctum jako „čistý artefakt fotografické události“¹²⁹. Nicméně punctum má být, podle Frieda, zárukou antitetrality¹³⁰. Fried ukazuje extrémnost Barthova antiteatralismu na dvou místech „Světlé komory“. Ve dvacáté druhé kapitole mluví Barthes o tom, že snímek můžeme opravdu vidět, recipovat, jen v jistém úsilí ticha – stačí zavřít oči nebo zdvihnout hlavu a nechat mluvit obrazy. V té samé kapitole Barthes mluví o tom, že jej přitahují snímky, které vymaní z pojmů „realita“, „umění“, „technika“ atd. Takové snímky je třeba nechat promlouvat, nechat působit onen detail, prvek. Podle Frieda nemůže nic lépe ukázat Barthovy antiteatráltní tendence¹³¹. Michaela Fried zmiňuje vedle Denise Diderota i Marcela Prousta jako filozofa, jehož některé myšlenky Barthes přejímá. Barthova „Světlá komora“¹³² je zasvěcená Proustově předmluvě knihy „Eseje – Zamyšlení nad Sainte-Beuvem“. V té Proust proponuje, že pouze scény a

¹²⁶ Srov. Fried, Michael. Barthes's Punctum, in: *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 3 (Spring 2005), s. 543.

¹²⁷ Srov. Tamtéž, s. 545.

¹²⁸ Srov. Tamtéž, s. 547.

¹²⁹ Srov. Tamtéž, s. 546.

¹³⁰ Srov. Tamtéž, s. 553.

¹³¹ Srov. Tamtéž, s. 555.

¹³² Barthes, Roland. Světlá komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994.

události, které v přítomnosti unikají vědomé pozornosti subjektu, mají právo být v budoucnosti vzkříšeny, probrány k životu a tedy poprvé opravdu zakoušeny. Do mysli vědomě vtisknutý obraz, vědomá vzpomínka jako by byla unánní a neschopná vzkřísit minulost. V této souvislosti má Barthovo punctum, unikající vědomé pozornosti fotografa, schopnost vzkřísit minulost a poprvé ji zakoušet¹³³. Fried dále kritizuje Bartha za to, že si protirečí. Na jedné straně v nás fotografie vyvolává pocit podobný vzpomínce, na druhé straně snímek nikdy není ve své podstatě vzpomínkou, dokonce ji zahrazuje a stává se protivzpomínkou¹³⁴. Jak je tedy možné, že se fotografie tolik podobá vzpomínce a přesto je protivzpomínkou? Fried si všímá i všudypřítomnosti smrti ve „Světlé komoře“¹³⁵ – smrt je zde přítomna v podobě budoucí smrti fotografovaného subjektu i v budoucí smrti diváka, protože být živý teď a tady nevyhnutelně naznačuje, že se blíží den, když už divák živý nebude. Čas tak funguje v Barthově terminologickém slovníku jako punctum, protože je to něco historického, minulého. Něco, co nemůže být v přítomnost vnímáno fotografem nebo někým jiným¹³⁶. Čas jako punctum se tak v Barthově pojetí fotografie stává zárukou antiteatrálnosti.

Rudolf Arnheim ve svém textu „O povaze fotografie“¹³⁷ zkoumá fotografii z pohledu mediálního analytika, který se snaží z momentky vyvodit charakteristické rysy fotografie. Rozděluje období vývoje fotografie na dvě fáze a rozebírá problém distance a nezainteresovanosti fotografa. Na mnoha místech srovnává fotografii s malbou, aby lépe vynikla jejich odlišná povaha.

V rané fázi vývoje fotografie nedovolovala dlouhá doba expozice a velikost fotografova vybavení zachycovat přirozené jednání subjektu. V této době byl fotograf oprávněn pohlížet na subjekt jako na objekt¹³⁸. V druhé fázi vývoje fotografie byl vnějším gestům a výrazům člověka připisován určitý význam. Přesto se ještě nejednalo o opravdové momentky, o zachycení zlomku okamžiku, o zachycení fragmentu vytrženého z celku¹³⁹. Cílem umění podle Todorova vždy bylo a je zachycení trvalé povahy věcí, kdy se umělec snaží zobrazit stálou povahu pohybu. Ambicí fotografa je vystihnout samovolnost a plynulost

¹³³ Srov. Fried, Michael. Barthes's Punctum, in: *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 3 (Spring 2005), s. 557.

¹³⁴ Srov. Tamtéž, s. 558.

¹³⁵ Barthes, Roland. Světla komora: Vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa, 1994.

¹³⁶ Srov. Fried, Michael. Barthes's Punctum, in: *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 3 (Spring 2005), s. 560.

¹³⁷ Arnheim, Rudolf. On the Nature of Photography, in: *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 1 (Sep., 1974), s. 149 – 161.

¹³⁸ Srov. Tamtéž, s. 150.

¹³⁹ Srov. Tamtéž, s. 151.

životu bez jakéhokoliv náznaku přítomnosti příjemce fotografie¹⁴⁰. Problémem fotografie, s kterým se Arnheim snaží vypořádat je, že fotograf je vždy součástí situace, kterou zachycuje. Čelíme tedy problému, jak usmířit formu pozorování a formu jednání¹⁴¹. V ostatních uměních vyvstává tato obtíž nepřímo. Jako příklad udává Arnheim otázku, zda by měl básník napsat hymnus oslavující revoluci v teple domova, nebo by měl stavět barikády. Naproti tomu fotograf musí být fyzicky přítomný v místě jednání či v situace, kterou se snaží zachytit. Analogicky s Barthem Arnheim tvrdí, že fotograf přetváří život a smrt do podívané, která má být sledována nezainteresovaně. Arnheim staví do protikladu nezainteresovanost umělce na jedné straně a lidskou solidaritu na straně druhé¹⁴². Fotografie je nástrojem odhalení na jedné straně, ale na druhé straně umožňuje fotografovi být zaneprázdněn zachycením určité situace, aniž by se jí zúčastnil. Arnheim se zaměřuje i na 20. století, které našlo zálibu ve strojenosti obrazu.¹⁴³ Tento nový směr se vyznačuje zachycením surrealistických výjevů a přijetím fotografie jako expozice. Trend záliby ve strojenosti započala pravděpodobně módní fotografie. Jako příklad takové fotografie uvádí Arnheim fotografii, na níž je uprostřed věrohodného výjevu absurdně stylizovaná modelka, tělo redukované na kostru, tvář redukována na masku – fotografie tak vyvolává dojem super-skutečnosti¹⁴⁴. Na druhé straně se tento trend vyznačuje přijetím přítomnosti fotografa – fotografovaný subjekt bere fotografovou přítomnost na vědomí, což má vliv na to, jak vystupuje před objektivem (příkladem může být dokument). Charakteristickým rysem fotografie je to, že fyzické objekty samy vytvářejí svůj obraz prostřednictvím optického a chemického působení světla¹⁴⁵. Arnheim se v textu vymezuje vůči pojetí fotografie jako mechanické kopii skutečnosti a zmiňuje Barthovo tvrzení z „Fotografické zprávy“¹⁴⁶. Jestliže Barthes chápe fotografii jako dokonalý analogon skutečnosti, který je redukcí hmotných objektů, nikoliv transformací, pak podle Arnheima tvrdí, že fotografie je především pouhou věrnou kopií objektu a že jakékoliv zásahy do fotografie či interpretace jsou sekundární. Zmiňuje dvě základní charakteristiky fotografického obrazu: 1) je vytvořen člověkem a skutečností (přírodou) a v jistém smyslu se až překvapivě skutečnosti podobá; 2) fotografický

¹⁴⁰ Srov. Arnheim, Rudolf. On the Nature of Photography, in: *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 1 (Sep., 1974), s. 151.

¹⁴¹ Srov. Tamtéž, s. 153.

¹⁴² Srov. Tamtéž, s. 154.

¹⁴³ Srov. Tamtéž.

¹⁴⁴ Srov. Tamtéž.

¹⁴⁵ Srov. Tamtéž, s. 155.

¹⁴⁶ Srov. Tamtéž.

obraz je chápán jako něco vytvořeného skutečností (přírodou)¹⁴⁷. Na toto vymezení navazuje Arnheim poznámkou o citlivém pozorovateli, které může oceňovat vizuální rozdíly mezi tvary objektu, které zachytila čočka fotoaparátu a tvary objektu, vytvořenými malířovými tahy štětcem. Fotografie se z tohoto úhlu pohledu vyznačuje formální nepřesností – tvary se ztrácejí v nejasnou, rozsahy jsou nezachytitelné, paprsky světla padají odnikud – neurčitelností, nahodilostí¹⁴⁸. Na rozdíl od malby postrádá strojenost. V malbě je každý tah štětcem a nános barvy umělcovou výpovědí o tvaru, prostoru – každý tah štětcem je intencí umělce vypovědět něco o objektu, je explicitní informací. Od tohoto rozdílu se odvíjí i jiná percepce malby a fotografie, jiný postoj k času a místu. Fotografii hodnotíme na základě její autentičnosti (do výjevu nesmí být zasahováno), správnosti zobrazení a pravdivosti. Arnheim se poté znovu staví kriticky k Barthovu textu „Fotografická zpráva“¹⁴⁹ – konkrétně k poznámce o fotografické zprávě, která může být pochopena jedinečně tehdy, když je její obsah zpracován do normovaných jednotek jazyka. Povrch obrazu je nekódovaný, nečitelný, ale přesto jej, podle Bartha, můžeme číst. Stačí podřídít téma jinému druhu kódu, který je zakořeněný ve společnosti jako soubor standardizovaných významů souvisejících s určitými objekty. Uspořádání objektů je pak souborem pojmů, jejichž standardizované významy mohou být čteny jako slovní popis. Arnheim tvrdí, že standardizované, společností ustálené označení je jen slupkou informace, čímž dochází k redukci sdělení na pojmové sdělení. Podle Arnheima taková interpretace odporuje schopnosti obrazu zprostředkovat význam prostřednictvím percepční zkušenosti. Obraz může zprostředkovat význam jen na základě svého vizuálního působení právě tehdy, když přesahuje soubor standardizovaných znaků. Sdělení fotografie nemůže být redukováno na znaky¹⁵⁰. Podle Arnheima znázorněné tvary nám poskytují vizuální pojmy, díky nimž je obraz čitelný. Aby nám ale tyto tvary dávaly smysl a obraz byl čitelný, musíme se na ně dívat jako na souboj mezi hmotnou skutečností a tvůrčí myslí člověka, na souboj v němž se setkávají svět a člověk¹⁵¹. V závěru srovnává Arnheim fotografii s tancem. U obou jsou zprostředkované obrazy na relativně nízké úrovni. Jak fotografie, tak tanec jsou fyzicky spojeny s běžnými činnostmi, emocemi a komunikací

¹⁴⁷ Srov. Arnheim, Rudolf. On the Nature of Photography, in: *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 1 (Sep., 1974), s. 156.

¹⁴⁸ Srov. Tamtéž, s. 159.

¹⁴⁹ Barthes, Roland. The Photographic Message, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977, s. 15 – 31.

¹⁵⁰ Srov. Arnheim, Rudolf. On the Nature of Photography, in: *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 1 (Sep., 1974), s. 159.

¹⁵¹ Srov. Tamtéž.

člověka. Zároveň odebírají čtenáři značnou míru svobody představovat si a postrádají distanci. Fotografie pomáhá člověku rozvíjet sebe sama a uchovávat jeho zkušenosti¹⁵².

¹⁵² Srov. Arnheim, Rudolf. On the Nature of Photography, in: *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 1 (Sep., 1974), s. 160.

V. Závěr

Jak se fotografie liší od ostatních reprezentativních médií? Jaká je její podstata? Jak ji můžeme charakterizovat?

Fotografie se, v první řadě, odlišuje od ostatních reprezentativních médií svou čistě denotativní vazbou ke světu, ke skutečnosti. V tomto ohledu ji můžeme charakterizovat jako stvrzení autentičnosti existence referentu. Fotografie nemůže lhát o existenci svého referentu. Má schopnost přenášet doslovnou informaci, aniž by ji transformovala. Naproti tomu malba může recipienta klamat, může proponovat existenci objektu či subjektu, v jehož přítomnosti malíř nikdy nebyl. Malba může denotovat skutečnost pouze její transformací. Fikční charakter filmu i divadla jim znemožňuje být čistě denotovanými, nekódovanými sděleními.

Dále se fotografie liší od filmu a divadla svou časovostí. Fotografie dosvědčuje minulost jako skutečnou a postrádá jakékoliv „dopředné“ tíhnutí. Neodvívá se konstitutivní stylem jako život a film. Je zachycením jednoho jediného okamžiku a ke kontemplaci reprezentace daného výseku skutečnosti nám poskytuje tolik času, kolik si přejeme. Naproti tomu film a divadlo jsou umění, která tíhnou k dalším a dalším obrazům, výjevům. Také z toho důvodu Barthes kritizuje filmový snímek jako neúplný, postrádající přemýšlivost a nutící diváka k hltavosti. Divadlo chápe Barthes jako sled jednotlivých scénických výjevů, tableau vivant. Každý obraz je obdařený významem, je integrální, nutí diváka přemýšlet, obsahuje instanci smrti stejně jako fotografie. Přesto se také odvíjí v konstitutivním stylu a je tlačen k dalším výjevům.

Jak bychom tedy mohli charakterizovat fotografii?

Existenciální podmínkou fotografie je příhoda, událost. Barthes chápe příhodu jako nahodilost a proto je reprezentace příhody, referentu, také nahodilostí a jednotlivinou.

Fotografie je dokonalým nekódovaným analogonem skutečnosti. Je analogickou reprezentací skutečnosti, která je schopna přenášet doslovnou informaci. Existenci fotografie vyčerpává denotované sdělení. Jednotlivá fotografie je stejné povahy jako její referent, který k ní lne – proto je ve fotografii vždy cosi tautologické.

Je mechanickým zachycením toho, co se reálně nikdy opakovat nemohlo. Přinejmenším ne ve stejném čase a za stejných podmínek. Fotografie je evidencí o minulosti, ratifikuje minulost jako skutečnou. Je jedinečným spojením skutečnosti s minulostí. Dosvědčuje autentičnost existence referentu, který v minulosti stanul před fotoaparátem. Fotografie je sestupováním do minulosti.

Fotografie představuje zrod nové existence, zrod sebe jako jiného, jako objektu a obrazu. Za naši novou existenci vdčíme fotografovi. Redukce subjektu na objekt je dána znehybněním, tedy umrtvující vrstvou pózy a také způsobem, jakým společnost obraz přijímá a manipuluje s ním.

Fotografie je médium obracející se k divákovi. Díky instanci smrti, přítomné v každé fotografii, si recipient může uvědomovat konečnost svého života a pokládat si metafyzické otázky. Fotografie jako konstatování o čase, o minulosti, nás vede k úvahám o tom, zda referent žije a často vede i k úvahám o naší smrti, potažmo životě.

Fotografie dává vidět to, co je jasné a zřetelné, přesto je zkoumání její podstaty obtížné, protože v každém recipientovu budí nedefinovatelnou emoci. Tato emoce se odvíjí od významu, jaký pro recipienta jednotlivý snímek má. I z tohoto důvodu je Barthovo zkoumání fotografie subjektivního rázu a i proto shledává podstatou fotografie „toto bylo“. Podstatou fotografie je tedy to, že je evidencí a reprezentací skutečnosti.

Použitá literatura:

Primární literatura:

- BARTHES, Roland. Světlá komora: vysvětlivka k fotografii. Bratislava: Archa 1994.
- BARTHES, Roland. Mytologie. 1. vyd. Praha: DOKOŘÁN 2004.
- BARTHES, Roland. Rétorika obrazu, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004.
- BARTHES, Roland. Třetí smysl: poznámky z výzkumu několika fotogramů S.M. Ejzenštejna, in: Martin Mazanec (ed.), *Objekt animace. Třetí smysl*, Zlín: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, 2009.
- BARTHES, Roland. The Photographic message, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977.

Sekundární literatura:

- ARNHEIM, Rudolf. On the Nature of Photography, in: *Critical Inquiry*, Chicago: The University of Chicago Press, 1974, roč. 1, č. 1, s. 149 – 161.
- DIDEROT, Denis. Dramatické básnictví. In: Denis Diderot, *Diderot o divadle*. Brno: Umění lidu, 1950, s. 145 – 214.
- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. Kamerou, tužkou i perem. Praha: Orbis, 1959.
- EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. O stavbě uměleckého díla. Praha: Československý spisovatel, 1963.
- FRIED, Michael. Barthes's Punctum, in: *Critical Inquiry*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005, roč. 32, č. 3, s. 539 – 574.
- HUCKLE, Nicholas. On Representation and Essence: Barthes and Heidegger, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Wiley, 1985, roč. 43, č. 3, s. 275 – 280.
- HUSSERL, Edmund. Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I. Praha: Oikoymenh, 2004.
- INGARDEN, Roman. O struktuře obrazu. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965.
- TZVETAN, Todorov, HOWARD Richard. The Last Barthes, in: *Critical Inquiry*, Chicago: The University of Chicago Press, 1981, roč. 7, č. 3, s. 449 – 454.